3 1761 08333241 1

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

ART

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/umnvpraze00vpra

91

UMĚNÍ

SBORNÍK PRO ČESKOU VÝTVARNOU PRÁCI

6249

I.

ŘÍJEN 1918

Vydává Jan Štenc v Praze

12/XII 919

U M E N Í

SBORNIK PRO ČESKOU VÝTVARNOU PRACI

VYCHÁZI ČTYŘIKRAT DO ROKA

VYDÁVÁ JAN ŠTENC, PRAHA I., SALVATORSKÁ 8.

LIBRARY
JAN 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

N
6
U575
Sv.1

OBSAH SVAZKU 1.

Text:

	Strana
A. Hofbauer: Úvodem k novým dřevorytům Švabinského	3
K. B. Mádl: Dílo Ferd. M. Brokova	24
V. V. Štech: Manesovy aktové studie	55
Pavel Janák: Nedočkavá procházka	81
J. Š.: Úvodem	
V. V. Štech: Jubileum Národního divadla	88
Ant. Matějček: Jan Preisler	92
K. B. Mádl: Jos. V. Myslbek	95
F. X. Jiřík: Lanna, pražský sběratel	96
Kamil Novotný: Bronzová socha sv. Jiří	101
F. X. Harlas: Z městského musea	104

Příloha:

Max Švabinský: Žně. Původní dřevoryt

Reprodukce:

	Strana
Max Švabinský: Návrat z lovu	5
— Náčrt k dřevorytu	9
— Vlastní podobizna	13
— Detail dřevorytu	17
— Josef Manes	21
— Studie aktu k dřevorytu	25
— Náčrt k dřevorytu	25
Ferd. M. Brokov: Sv. Juda Tadeáš	31
— Noc a Den	32
— Sv. Hubert	37
— Vespasian	38
— Titus	39
— Hadrian	40
— Evropa	45
— Asie	46
— Afrika	47
— Amerika	49
— Mouřenín v Kounici	50, 51
— Panna Maria	52
Josef Manes: Portretní náčrt	65
Josef Manes: Hlava hocha. — Dvě studie dívčí hlavy	66
— Dívčí poprsí	67
— Sedící mužský akt	68
— Studie k „Jitru“	69
— Amorova snídaně	71
— Studie ke „Kytici“	72
— Studie aktu	73
— Studie k „Soumraku“	74
— Studie k „Únoru“	75
— Studie k „Dubnu“	76
— Studie k „Máji“	77
— Studie ke kartonu „Sv. Václav žehná“	78
— Hlava muže	79
— Studie mužského aktu	80
Jos. Zítek: Národní divadlo v Praze	88—92
Sv. Jan Nepomucký a Sv. Apolonie, řezby	105
Ot. Španiel: Medaile jubilea Nár. divadla	107

Vytiskla Grafia v Praze.

3825
1169

Max Švabinský: Žně. — Původní dřevoryt.

ÚVODEM K NOVÝM DŘEVORYTŮM ŠVABINSKÉHO.

Mám před sebou rozloženy tyto dřevoryty, výsledky to letošní dřevorytecké činnosti Švabinského: Jsou radostným překvapením pro nás tím, že vytvořil nové práce v technice až dosud jím nepěstované, a možno hned říci, že se zdarem tak dokonalým, že udiví i u takového grafického talentu, jímž Švabinský jest.

Již na první pohled byly by tyto listy s to, aby vzbudily pozornost i svým neobvykle velkým formátem a zároveň úctu k technické zdatnosti autorově i v tomto směru.

Avšak ku pravému ocenění jich zdá se mi býti nutno, rekapitulovati alespoň stručně dějiny tohoto grafického odvětví, i vynasnažím se proto vylíčiti několika řádky vývoj umění dřevoryteckého.

Technika dřevorytu vyniká proti jiným grafickým technikám svojí mohutnou prostotou, ráznou přímostí, často až těžkopádností, ale nevylučuje při tom, ba naopak jakoby kontrastem ke svému prostému nebo dokonce hranatému zevnějšku takřka požaduje citové vroucnosti.

Dřevoryt svojí technikou nejlépe se hodí k ilustraci v tisku knihy, a proto se také při knižní ilustraci nejdříve uplatnil; k tomuto účelu jest nadto zejména uzpůsoben i z toho důvodu, že snese větší počet výtisků, proti leptu, kde počet tisků jest svrchovaně obmezen.

První dřevoryty mají zvláštní půvab pro svoji primitivnost, jež hraničí někdy až s neotesaností. Řezalo se jen nožem do podélného dřeva, tedy na fládr, nůž se při tom přečasto svezl, a část kresby, jež měla na desce zůstati, byla tím odříznuta, odpadla, a tak povstala nahodilá přerušení. Zcela zřejmě vysvítá z tisků primitivnost tehdejší techniky, jež byla bez úzkostlivostí — pravý to opak dřevorytu v jeho nejvyšším zdokonalení, kde se takřka dech tají při rytí vlasových čárek.

S počátku se umění dřevorytecké spokojovalo nejprostšími konturami, bez jakékoliv šrafúry nebo modelace. Avšak v prostotě tehdejšího pojmutí se tají velice mnoho jemného citu pro zvláštní charakter rytiny na dřevěné desce, pro dekorativní účin této práce.

Staré dřevorytové tisky bývaly kolorovány, takže činily jakousi náhradu za nákladný originál, neboť drahocennou ruční malbu nebo bohoslužebnou knihu na pergamenu malovanou mohl si popřáti jen velmož anebo bohatě nadaný chrám.

Řekli jsme, že dřevoryt je starším bratrem knihtisku, ale tomuto je zavázán te-

prve za svůj velký rozmach a vývoj. Dříve se dřevorytem zabývali spíše prostí řemeslníci, až teprve rozšířením knihtisku, kdy běželo o uměleckou výzdobu knih, rázem daleko široko se rozšiřujících, uchopili se dřevorytu vynikající umělci. S počátku arci zůstávala ilustrace pozadu za tisky ze starší doby, jež vycházely jako samostatné práce, protože se prozatím, a především teď, jednalo o zdokonalení a úpravu tekstového tisku. Charakteristická je zde tak zv. „Bible chudých", vydaná kolem r. 1460 Albrechtem Pfisterem z Bamberka.

V druhé polovici XV. stol. rozšířil se knihtisk úžasnou měrou, spousty knih byly uvedeny na trh všech kulturních národů evropských. Vznikla zároveň touha po ilustraci toho, co v tekstu bylo slovy líčeno, a kniha došla teprve tehdy pravé obliby a rozšíření, vyšla-li této touze, tomuto přání vstříc.

O autorech prvních tisků není nám nic známo. Nalézáme pouze v městských knihách zmínky o dřevorytcích. Tak již r. 1398 jest zmínka o mistru Oldřichovi z Ulmu. Avšak první jméno závažného umělce jest Erhard Rewich, mistr z Utrechtu, který r. 1483, podniknuv s několika šlechtici cestu do Svaté země, vydal pak r. 1486 obsáhlý cestopis v Mohuči, jejž zdobila řada pečlivě provedených pohledů na města, vyobrazení krojů a pod. Velmi zajímavé, umělecky utvářené obrázky najdeme též v bibli Steffena Arndesa z Bukovce (Lubeku), 1494.

Na jihu, zejména v severní Italii, došlo umění dřevorytecké velkého zdokonalení, takže namnoze překonalo dřevoryt německý. Doba rozkvětu renesance zde mohutně působila.

V Německu uvedl dřevoryt na vrchol Albrecht Dürer, jehož tvůrčí genialita svedla dřevorytecké umění na zcela nové dráhy. Již ve 25 letech, r. 1496, začal patnáct velkých listů „Apokalypsy" (Apocalypsis cum figuris), jež vyšla dva roky poté. Dále „Život P. Marie" 1504—1505 a „Velké umučení" (Die grosse Passion).

V těch dobách nebylo již třeba tisky kolorovat, naopak došel černobílý tisk pravého uznání jako nejdokonalejší průvodce tekstového tisku. Cítila-li se však tu a tam potřeba oživení barvou, nedělo se to již úmorným, malicherným ručním kolorováním, ale použilo se k tomu, ve správném poznání, opět techniky dřevorytu tím způsobem, že se přidala k černému tisku barevná deska, rovněž zhotovená dřevorytem. Na tomto poli stal se na severu vůdcem Hans Burgkmair a Hans Holbein ml. v Bazileji, kdež pracoval pro podnikavé tamní vydavatele spousty titulních listů, vinět, iniciál — vesměs ve slohu rané renesance.

Následovaly ilustrace děl samých, a konečně dospěl k nejmohutnějším svým pracím v této oblasti: k ilustraci bible a ke svému světoznámému „Tanci smrti".

Max Švabinský: Návrat z lovu. — Původní dřevoryt, zmenšený.

Současně s „Tancem smrti" vytvořil Holbein dvojí abecedu — jedna s výjevy ze Starého zákona, druhá s výjevy smrti — obé znamenitě komponováno a ryto do dřeva v nejkrásnějším knižním stylu.

Velmi zajímavým dřevorytcem je Švýcar Urs Graf, který předvádí scény ze života lancknechtů, líčené na základě vlastních zkušeností, v nichž se jeví neobyčejná síla, často i groteskní humor. V pozadí umisťoval krajinky, jež krásou přímo závodí s pozadími Dürerovými.

Zmínky by zasluhoval i Hans Baldung Grien, romantik, visionář, líčící scény ze života čarodějek a kouzelníků, provedené ve znamenitých chiaroscurech.

V stejnou dobu i v Nizozemsku zaujímal asi podobné místo, jako v Německu Dürer, Lucas van Leyden, stejně jako v Italii Ugo da Carpi.

Francie nedosáhla v dřevorytu XVI. stol. výše dřevorytu italského, německého a nizozemského. Zmínky zasluhují „Livres d'heures" 1524 v Paříži vydané. Čelným zástupcem francouzského dřevorytu je Geoffroy Tory.

Ke konci XVI. stol. shledáváme ve všech zemích úpadek dřevorytu odtud, že se blíží svým charakterem mědirytině; ztrácel se smysl pro speciální charakter dřevěné desky, hledělo se nahraditi měď levnějším dřevem. Nutno hledati příčinu v postupu současného malířství, jež přecházelo z lineárního tvoření k pojmutí spíše koloristickému a světelným efektům.

*

Dřevoryt ustoupil pak naprosto mědirytu a živořil jen, až zapadl úplně v zapomenutí. Teprve pozvolna začíná se průběhem doby zase uplatňovat, jednak ve Francii a pak v zemi, jež až dosud právě dřevorytu téměř vůbec nepěstovala, totiž v Anglii. Tehdy se pravidlem řemeslo dědilo v rodinách; ve Francii to byly jmenovitě dvě rodiny, jež pěstovaly dřevoryt: jmenují se Papillon a Le Sueur. Potomci zdokonalovali přijaté řemeslo, čímž počalo opět nabývati půdy. Roku 1727 vydal Jean Baptiste Michel Papillon Almanach, zdobený obrázky v dřevorytu, jež upoutaly značnou měrou pozornost tehdejšího uměnímilovného obecenstva.

I rodina Le Sueurů se přičiňovala o rozšíření obliby pro dřevoryt; z nich byl Nicolas (1690—1764) nejslavnější. Neměli však ve Francii následovníků, již by stáli za zvláštní zmínku, a dřevorytecké umění bylo by opět zapadlo v dřívější zapomenutí, nebýti v tu dobu probudivšího se dřevorytu anglického.

Byl to zejména Thomas Bewick, jenž se stal takřka zakladatelem nové dřevorytecké školy anglické, a tím i záchrancem dřevorytu vůbec. Zásluha jeho leží ve dvojím způsobu zdokonalení téhož, jednak ve směru uměleckém, jednak za-

vedením podstatné a směrodatné novoty. Seznal totiž, že dřevoryt zůstal pozadu, že nestačil požadavkům, novou dobou na grafické dílo kladeným. Technickým svým uzpůsobením byl odkázán na lineární reprodukci, nemohl vyhověti požadavkům co do tónových efektů. Až dotud se řezalo do dřeva podélného, tedy ve směru fládru. Bewick vzal dřevo, řezané na jádro, tedy napříč let; a tu se hruškové dřevo svojí poměrně dosti řídkou hutností valně nehodilo k nejjemnějšímu zpracování a bylo třeba ohlédnouti se po jednolitějším druhu dřeva. V tom směru se objevilo býti mnohem pevnější a jemnější i hutnějšího složení a vyšší pružnosti dřevo zimostrázové. Tím se nabylo materiálu, jenž se téměř vyrovnal měděné desce. Ovšemže ani nůž, až dotud užívaný, teď již nevyhověl; Bewick jej proto nahradil rydlem mědiryteckým — nejlepší to důkaz, že běželo též o efekty, jichž lze docíliti mědirytem. S rydlem bylo tedy nyní možno pracovati na jádrové desce zimostrázové téměř úplně stejně jako na mědi, takže tu byla možnost závoditi co do malebného dojmu skoro i s leptem. Teď nabyl název dřevoryt svého pravého významu, kdežto dřívější technika nožem vyžadovala spíše názvu dřevořez. Způsob, jímž se nyní rylo do dřeva, musil se nutně říditi dle nového nástroje, rydla. Již způsob vedení jeho se liší podstatně od způsobu, jímž se vede nůž. Tento totiž se vede hlavně ve směru k sobě, tedy kolmo k tělu rytce, kdežto rydlo se vede z největší části směrem rovnoběžným s tělem, tedy od pravé strany k levé.

S počátku se užívalo této techniky ještě s jakousi zdrželivostí, jaksi nesměle, ale čím dále, tím více se její zvláštních výhod využívalo a dospělo se přímo virtuosity. Mohly se teď reprodukovati tímto způsobem i obrazy, a přispělo se tím nemálo k popularisaci výtvarných umění. Avšak dřevoryt sám byl vytlačen ze své vlastní oblasti na pole, jež nesvědčilo jeho přirozenosti.

Tomáš Bewick sám blížil se však svým způsobem práce spíše starým mistrům než moderním virtuosům, a přesto, že chtěl mědiryt ne-li napodobit, tedy alespoň částečně nahraditi, mají jeho práce stále ještě ráz dřevorytu.

Mezitím na pevnině, od doby třicetileté války a po celé XVIII. stol., dřevoryt pouze živořil a udržoval se pouze pomocí levných ilustrací k povídkám o doktoru Faustovi, k různým moritátům a písničkám.

Řezalo se stále ještě nožem do dřeva podélného, ba ještě Menzelovy ilustrace pro Kuglerovo dílo „Dějiny Bedřicha Velikého“ byly tím způsobem pracovány — a právě Menzel to byl, který do jisté míry udržoval jakési vztahy ke starému způsobu faksimilového dřevorytu (a chránil ho), takže se neutonul zcela v tónové rytině.

Max Švabinský: Náčrt k dřevorytu „Návrat z lovu“.

První Menzelovy ilustrace byly pro zmíněné dílo kresleny jím samým na podélné dřevo, ovšem již zimostrázové. V tu dobu pak přicházel Bewickův způsob rytiny na pevninu. Práce na dřevo byla nyní usnadněna též tím, že se jádrový štoček potřel povlakem z bílé křídy, takže se na něm mohlo kresliti jako na bílém papíře.

*

Francouzský impresionism, zabývající se čistě malířskými problémy, působil v umění dřevoryteckém silou co nejrozhodnější. Neexistovala tehdy ještě fotomechanická reprodukce a tak byl zde dřevoryt jediným povolaným a možným činitelem rozšiřovati reprodukcí práce malířů, jejichž názor na umělecký výraz se lišil podstatně od názoru generace předcházející.

Jako působilo francouzské malířství impresionistické na ostatní země, stejně i francouzský dřevoryt jevil velký vliv ve světě dřevoryteckém. Proti německému dřevorytu, jenž vychází z rytiny faksimilové (a celkem se jí i drží), zakládá se francouzský dřevoryt na čistě malebném účinu. Temperament a dovednost francouzských malířů jeví se též u francouzských dřevorytců. V jejich technice jeví se radost z rázných rozdílů mezi hlubokou černí a jasným světlem; celé kusy dřeva nechávaly se nedotčeny, jež při tisku působily svojí hlubokou temnotou. Mezi stínem a světlem pak jest vlnění pohnutých linií, jež svojí duchaplností a svým účinem přímo uchvacují.

Byl to však zejména umělec, jenž přezařuje všechny ostatní a jenž dal ráz celému francouzskému dřevorytu novější doby: Gustave Doré. Strhl nejen kreslíře a rytce své země s sebou, ale váha jeho působnosti byla pocítěna i v ostatním světě. Celou mohutnost své dovednosti, veškeré bohatství své nezkrocené fantasie rozvinul v Balzacových „Contes drôlatiques“, jež ilustroval. Neméně než 425 vinět vytvořil pro tuto podivnou knihu. I Doré byl nucen vychovati si své dřevorytce, a našel v Heliodoru Pisanovi kongeniálního muže.

Po čase však se přežila i fantastická romantika Doréovy komposice, a proti ní vystoupili mladší, jako na př. Auguste Lepère a Daniel Vierge, novějším směrem, naturalistickou svěžestí a bezprostředností, jimiž jest charakterisováno novodobé malířství.

V Anglii se dál vývoj dřevorytu podobně jako jinde, jen přiměřeněji povaze Angličanově, klidněji a důkladně. Bewickův vynález byl tu využit více než kdekoli jinde.

Jak víme, odvrátil se impresionism cele od linie a přiklonil se k čistě malířskému nazírání, v čemž ho dřevoryt, jak jsme viděli, následoval, a dospěl v tom

směru nejvyšších met, nejzazších hranic technické zručnosti. Jako v umění vůbec ani v dřevorytu není stagnace myslitelna, člověk má vždy snahu po novém a novém. Nastaly v malířství i v dřevorytu doby, kdy bylo nutno ohlédnouti se po dalším postupu. V dřevorytu musilo na stupni, na který dospěl, nutně ustati všechno činné účastenství se strany tvořících umělců pro nedostupnost techniky, jež vyžadovala nyní celého člověka jen jako technika sama o sobě.

Pro znovuoživení styků dřevorytu s malířem měl význam co největší japonský dřevořez, jenž přišel jakoby na zavolanou.

Na pařížské výstavě r. 1867 objevily se první tisky, jež způsobily neobyčejný rozruch, zprvu mezi francouzskými umělci, později přešlo nadšení i jinam, v první řadě do Anglie.

Byl to zejména Henri Rivière v Paříži, jenž se chopil této nové techniky a vytvořil řadu výborných barevných dřevořezů na základě studie japonských tisků.

K tomuto úspěchu a následujícímu ráznému obratu ve vývoji dřevorytu přidružil se ještě další a snad ještě nepoměrně závažnější moment: Byl to vynález zinkografie, autotypie, světlotisku. Tím, že se spojila fotografie s tiskařským strojem, že vynalezen byl způsob reprodukce, jenž jest ve své technické podstatě tisku stejný s dřevorytem — že totiž lze s kovové desky tisknout se zvýšené plochy jako u dřevorytu a tím umožněn tisk obrázku současně s tiskem písma na témže tiskařském lisu — povstal dřevorytu konkurent nad jiné vážný.

Současně přezkoumala mladší generace umělecké zásady ilustračního umění a shledala, že bylo v tom směru po celá desetiletí mnoho hřešeno. Teď, kdy Japonci znovuvzbudili smysl pro dekorativní stránku dřevorytu, nalezena cesta zpět ke slavným vzorům evropské minulosti. Nejprve v Anglii, kde se umělecký průmysl počínal přetvářeti v moderním duchu, ujali se reformátoři i výzdoby knihy. Byl to William Morris a jeho současníci, již vyšli z umění XV. a XVI. století, uzpůsobujíce je modernímu národnímu duchu. V krásných knihách, jež Morris částečně sám, částečně za pomoci svých přátel, jmenovitě Waltera Cranea, vydával, činila ozdoba knihy s ostatním obsahem jednolitý celek. Nahlédlo se, že dřevoryt byl jedinou technikou, jež měla nárok na součinnost při výzdobě knihy.

*

Vývoj dřevorytu v Čechách zachovával krok s jeho evropským vývojem a sledovat jeho historický postup vyžaduje i zasluhuje zvláštní studie, již nemohu zde rozvinouti, ani ji nechci předbíhati. Jen letmo se zmiňuji o starém „Světo-

Max Švabinský: Vlastní podobizna. — Původní dřevoryt, zmenšený.

zoru", ilustrovaném to časopise, jehož stránky budou vydatnou pomůckou ku poznání rozvoje řemeslného dřevorytu v Čechách po určitou dobu. Připomínám i velkolepé kresby Manesovy, dřevorytem provedené, k Rukopisu královédvorskému i skvostné iniciály jeho pro „Biblí svatou". Byly to vrcholky faksimilového dřevorytu u nás, tak jako dřevoryty dle Maroldových kreseb možno považovati za vrchol rytiny tónové.

Náš moderní český dřevoryt jest charakterisován, řekl bych, dojemným diletantismem, a to z toho důvodu, že neměli jsme až do nedávna ani na našich dvou státních uměleckých ústavech žádné speciálky pro grafická umění. Založením jejím na Akademii umění a povoláním Švabinského na ni pomoženo tomuto zlu z valné části.

Až dotud byli jsme nuceni shánět svoje technické vědomosti jaksi pokoutně; leckdo začínal často za okolností velmi primitivních, byl nucen obětovat mnoho času a zbytečné námahy s pokusy, jež škola může podstatně zkrátit. Byl i čas, učiniti přítrž diletantismu v grafice řádným vycvičením adeptů tohoto umění po stránce řemeslné. Nechybí u nás talentů pro toto odvětví, mohl bych na důkaz uvést řadu jmen našich umělců-grafiků, ale na druhé straně rozbujel diletantism měrou povážlivou, a reklamuje pak pro sebe tentýž obdiv, jenž přísluší jen práci vskutku vážné a umělecké. Tak se mate úsudek obecenstva, jež má býti vychováváno jinak než obdivem každého vyskytnuvšího se tisku.

Těším se pak, že nové velké dřevoryty Švabinského budou moci konati též svoje poslání jako skvělá nástěnná dekorace. Jejich formát již sám ukazuje k tomuto účelu, a svým dekorativním zjevem činí druh krásného, intimního interiérového sgrafita. — Ale i za hranicemi, o tom jsem přesvědčen, vzbudí oprávněnou pozornost. Vidím jejich veliký význam v tom, že budou znamenati novou hodnotu ve světovém vývoji dřevorytu. K tomu jsou zde předpoklady dány tím, že je tu budováno na zdravých základech starých mistrů, k tomu pak zcela individuálně přidáno, s uměleckým taktem použito vymožeností moderní tónové techniky potud, pokud jich vyžadovalo umělecké utváření zvoleného motivu. Tyto listy jsou výsledky činnosti zralého umělce-grafika; komposičně jsou bez jakýchkoli znatelných reminiscencí, naopak přinášejí do celkové tvorby svoji osobitou notu. Kdo jsme sledovali práce Švabinského, víme, jak od jeho počátků jsou zde utvářené malířské vidiny cele jeho a že zvolna se rozvíjejí jako velký exotický květ.

Než prohlédněme si poněkud blíže jednotlivé ty listy. První, jenž byl vyryt, jest portret Josefa Manesa.

Mám-li podat několik svých dojmů z tohoto listu, připadá mi, jako bychom šli se čtenářem ruku v ruce do lesa nasbírat hrst květin, jež třeba na první pohled jsou povrchnímu pohledu skryty, ale tím více pak potěší je nacházeti. V první řadě upoutá nás — po právu — hlava Manesa. Jen mimochodem povím, že v této posici neměli jsme ji dosud na žádné, nám dochované podobizně Manesově; a tu nedala Švabinskému svědomitost, aby si ledabyle představil tříčtvrteční profil Manesův. Proto si napřed celou hlavu vymodeloval a dle této pomůcky studoval různé přeřezy tříčtvrtečního profilu. — Na dobrém portretu požadujeme, aby nepodával jen zevní podobu portretovaného, nýbrž aby tu byl i výraz obličeje — zrcadlo duše. A tu nutno zde obdivovati se bohatství, jež v tom směru — přes svrchovaně obtížnou a nota bene Švabinským dosud nepěstovanou techniku — vložil do hlavy Manesovy. Můžete vždy znovu se zahleděti do oka jeho a číst zde v jeho pohledu živost a bystrost, stupňující se ve zřítelnici až do vzrušení — klid pozorovatelův, a úplné zahloubání se — hrdost pravého umělce, a oddanou lásku k přírodě — v oku, jež tak živě na vás hledí pod jasným klidem krásně klenutého čela. — Anebo pozorujte ústa, bradu, vousy, co tu bohatství i malebného i výrazového — zdá se mi, že zobrazen tu ušlechtilý don Quijote malířství své doby. Je známo, že se pozná dobrý kreslíř podle posazení ucha a podle toho, jak dovede nakreslit ruku: podivte se, jak pevně tady ucho posazeno a jak samo o sobě je portretem! Anebo ruka! Po ruce portretu Šaldova neupoutala mne tak hned některá ruka z portretů Švabinského jako zase tato. Cítíte zde všechnu jeho lásku a úctu k Manesovi, s níž pracoval na této produševnělé ruce — na této požehnané pravé ruce, v níž štětec spočívá jako čarovný proutek a jež nám zanechala tolik skvostů českého cítění . . .

Je v ní napověděn, připraven pro nejbližší chvíli pohyb, přenášející na plátno barevnou stopu.

Manes drží ruku při sobě, v umělecké disciplině, a teprve, až uzraje poznání v jeho duchu, vstoupí ona v činnost, pak teprve posadí barvu na pravé místo.

Však i ta látka mistrova kabátu je výtečně provedena; zdá se mi, že valně pomáhá sugerovati kouzlo ovzduší doby Manesovy. To není látka doby naší. Je trochu tuhá a lesklá a tvoří záhyby, našemu oku již nezvyklé, ale je charakteristická pro svoji dobu. Znáte ji dobře ze starých fotografií šlechticů a bohatých velkokupců tehdejších — zajisté to nejlepší, co tehdy bylo lze získati; však víme o Manesovi, že též on byl dbalý svého zevnějšku. — Konečně ještě malý detail: Jak i ta konvalinka sluší prsoum jeho!

Max Švabinský: Detail dřevorytu „Návrat z lovu“ v původní velikosti.

Nebudu vás unavovati svým průvodem, jděte sami dál a najdete ještě velmi mnoho poutavého a krásného na tomto listě.

Nadání a činnost Švabinského jsou podivuhodně mnohostranné; každá jednotlivá z jejich složek však stačila by založiti jméno umělcovo. Vedle jeho podobizen, o jejichž kvalitách bylo by dnes již zbytečno se šířiti, stojí jeho komposice, pro něž nelze si přáti lepšího prostředí než grafických technik leptu a dřevorytu — ovšemže takového provedení, jaké právě Švabinský jim může dáti. Jsou to ponejvíce vysněné, rajské vidiny, sálající jasem, střídaným s měkkými půltóny a sametovými hloubkami; jsou to preciósní výjevy exklusivního, arkádického života, způsobilé k tomu, abychom na chvíli zapomněli reálného světa a zahloubali se v kontemplaci.

Však to právě jsou životní podmínky, pravý element grafického listu.

Též následující dva listy jsou právě z líčeného prostředí.

„List zářícího rána“ (autorem nazvaný „Pod banany“): Slunečné, časné dopoledne. Vzduch je svěží a čistý, paprsky slunce nejsou ještě odpoledními parami tlumeny. Na rákosí jakoby ještě šedavá rosa ležela. Ten, kdo má dosti sluchové fantasie, může postřehnouti i plno jemných zvuků přírody. Slyšíme takřka stupnici zvuků dopadajících kapek v chladivém temnu jeskyňky pramene. A také suché vrčení gázových křídel vážky a libely; a zdali neslyšíte jemné šustění nožiček velkého motýla — Ornithoptery — jenž nahoře leze po listech palmy? Tyto listy! Jaká plnost, jaká mohutnost v nich! Vše jakoby plno síly a šťávy po nočním svěžím chladu a odpočinku. I ježící se hřebínky obou kakadů prozrazují ranní bujarost a bojovnost. A co síly ztajeno je ve tvarech temně zeleného melounu, jenž překypující bujností panenské půdy, vlhka a tepla, je až zdeformován! Je možno si tu i koloristicky zabásnit: bílí kakadů, světlesírově žluté hřebínky a vedle tmavozelený meloun s oranžovou dužinou uvnitř. Nad tím pak před žlutozelenými listy indigový, modře ojíněný hrozen, plný purpurové šťávy. Takovým způsobem bychom mohli projít ovšem celý list — je to předností dobrého grafického listu, že nám pouze napovídá, ponechávaje nám samým doplniti si bohatý kolorit. Tu poznáte pravého grafika-malíře! A zase se vracím k baldachýnu listů palmových; pozorujte jen jejich pěkné malebné rozložení a jejich lesk! Pohled na ně je osvěžením: pro mne jsou nejkrásnější partií tohoto tisku.

Není třeba prozrazovati, že k oběma postavám na tomto listě předcházely vyčerpávající studie dle přírody. Je tu s jistou úmyslností vynechán téměř všechen plastický anatomický detail, aby jednotný, rázovitý stil celého listu nebyl rušen;

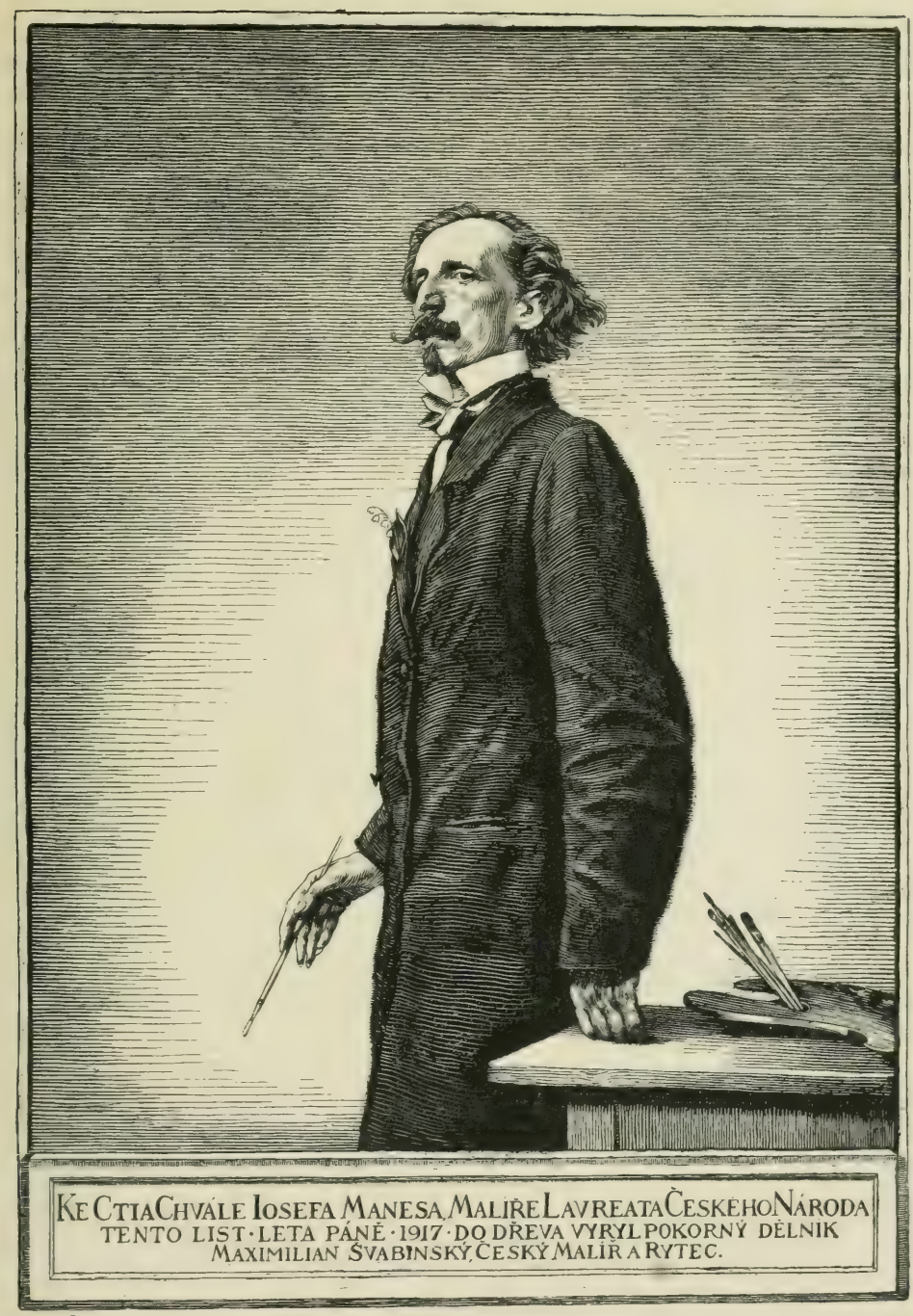
a přece jak nutny byly předcházející studie, aby plody této předběžné práce na konečném výsledku se zjevily. Jmenovitě na dívčím těle není takměř jediného detailu — přesto můžete si takřka plasticky vmyslit veškerou modelaci celého těla, jež vyniká tím více svou bělostí, čím sytější hloubky jsou lupenaté stvoly palmové v sametovém stínu pozadí. — Je k tomu zapotřebí skutečné odvahy pustit se v dřevorytu do pokusu, znázornit enfaçovou dívčí hlavu ve stínu, zdola vyreflektovanou. Je to i v kresbě uhlem ne právě nejsnazší motiv, nadtož v dřevorytu, kde možnost korektury je téměř vyloučena. — Pozorujte dále, jak dokonalé, rafinované jest vedení čárek, modelujících ležící tělo, tam, kde se stýká s lůžkem z palmového listí; jak lehkým odchýlením různých směrů čárek jest naznačena plastičnost jednotlivých anatomických detailů. — Vždy znovu však je zrak poután ladností celku, do jehož oválové komposice krásně se noří obě temné hloubky.

Kontrastem tomuto listu, plnému oslňujícího světla slunečního, jest list druhý: „Noc, ojasněná snem“ (autorem nazvaný „Zjevení“).

Mezi vegetací pralesa odpočívá zdravým spánkem mladík na královském loži — na měkké srsti hluboko oddychujícího tygra královského. Ve snu se mu jeví nedotknutá čistota ženské krásy, bezděčný to obraz jeho příštího zdravého mužství. Kolem prosycen vzduch omamující vůní konvalinek a nad vrcholky palem zaznívají groteskní skřeky noční hudby pralesa.

To by tak asi byla legenda tohoto obrazu. Oproti předcházejícímu jest zde technika přiměřeně robustnější, jež tím účinněji vyzdvihuje měkkou něžnost dívčího těla. Lineární komposice je tu neobyčejně krásně vedena. Silně akcentované zaokrouhlení celku při plném využití rohů neponechává nikde prázdnoty, při tom pozornost sváděna dokonale k jádru komposice, k dívčí postavě, v níž jakoby v hrsti je drženo, koncentrováno největší světlo celého listu. I na tomto dřevorytu můžeme pozorovati pravou hospodárnost s prostředky, jež charakterisuje mistra. Jen nejnutnějších čar je použito, aniž plnost dojmu trpěla, naopak oko je příjemně zaměstnáno bezděčným doplňováním úmyslně potlačených detailů. Nemohu se odloučiti od tohoto listu, abych se nezmínil o vskutku mistrovském podání výrazu hlubokého, klidného spánku na obličeji hochově — a to prostředky nad jiné obtížnými: jen jednoduchým vedením tónových linií!

Jako u listu předcházejícího i zde máme pocit, že umělec podal zde definitivní výsledek vážného úsilí, že se snažil plně se vyžít — jak v architektonické stavbě komposice, tak i v technickém provedení. A úsilí to plně odměněno!



Max Švabinský: Josef Manes. — Původní dřevoryt, zmenšený.

Zbývá mi zmíniti se o profilovém autoportretu. Musím se přiznati, že mi skorem překáží výstižná pravdivost podoby fysické i charakteru autora, takže nemohu pro potěšení ze zdařilosti této podoby ani řádně užít čistě výtvarných stránek práce.

O výrazu oka, úst je marno mluvit tomu, kdo autora nezná. Zato tomu, kdo ho zná, netřeba co vykládat — a čím lépe ho zná, tím méně slov třeba. Ale technicky je tu prostředky, až zarážejícími jednoduchostí, podáno snad vše, čeho lze dosáhnout: Modelace lícní kosti, drsnost vousů na tváři, hebkost, lesk a dekorativní pohyb vlasů, i modelace kabátu, bez hledání, svrchovaným ovládnutím jedné jednoduché linky!

Tato překvapující dokonalost technická, získaná v době poměrně krátké, může nám býti zárukou, že smíme čekati vbrzku nová překvapení z ruky Švabinského. A můžeme se zároveň těšiti, že při jeho svěžesti a pohotovosti čekají nás další, netušené požitky.

A. HOFBAUER.

Oběma Brokovům dostalo se monografie na ten čas obsažné i důstojné, která má přednosti i nedostatky mladé práce vědecké.[1]) Její autor, O. Pollak, zcela správně si ji založil na základě kriticky sestaveného a projednaného soupisu jejich děl a snažil se rozluštiti problém, mnoholi z díla se jménem otce Jana Brokova náleží jemu a jaký podíl v něm patří synu Ferd. M. Brokovovi. V seznamu i v rozlišování práce a stylu chtěl býti definitivní právem monografisty celou látku shrnujícího a probírajícího. Než ani jeho monografie neujde osudu prací podobných: neuzavírá akta a nepraví slovo poslední a nezměnitelné. Naopak: místo závěrem stává se popudem a východištěm k novému zkoumání, prohlubování a rozhojňování.

Nemohu zde, třeba jen mimochodem, smlčeti, že nelze míti ani Pollakovo rozdílení prací brokovovských mezi oba mistry za přesné a neodvolatelné a že mám za pochybený jeho kvantitativní a kvalitativní postup a také číselnou a hodnotnou míru, k nimž O. Pollak dospívá. Zcela očividně nadržuje při tom otci a zmenšuje talentový přínos synův. Na druhé straně potázal se s dobrým, když otázku podílovou, která dosud se obracela vždy jen k sochám mosteckým, rozšířil i na ostatní, také mimopražská díla z období od roku 1706 do 1718, kdy starý Brokov zemřel. O. Pollak je vymezuje ještě kratčeji, pokládaje sochu sv. Jana Nep. ve Škramníku z roku 1715 za poslední dílo Janovo.

Uměleckou účast Ferdinandovu na skupině „Křtu Kristova" (1706) nutno proti Pollakovi označiti za nanejvýš problematickou, neboť není žádného podstatného a chopitelného rozdílu mezi touto prací a předchozími, ba, srovnáme-li hlavní skupinu druhdy mostecké „Piety" (1696) se „Křtem", není jejich umělecká tvářnost nikterak rozdílná, ano přímo je v nich nápadná setrvačnost deset let trvající. Po „Křtu Kristově" následuje bezprostředně skupina tří světic (Barbory, Alžběty a Markéty) a socha sv. Josefa. Tato zmizela podobně jako skupina sv. Norberta z příštího roku 1708, čeho je jen litovati, poněvadž jsme tím přišli o srovnávací materiál právě těchto kritických let. Než i skupina světic stačí sama k poznání, že umění dílny Jana Brokova v roce 1707 je zcela jiné nežli bylo roku 1706. To také Pollak uznává a přiděluje toto dílo cele Ferdinandu Brokovovi. Tenkráte bylo Janu Brokovovi pětapadesát, synovi devatenáct let. Tato čísla padají na váhu tím tížeji, čím postupem času vzrůstají. Po-

---

[1]) Pollak O., Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff. (Praha 1900.)

Max Švabinský: Studie k dřevorytu „Návrat z lovu“.

Max Švabinský: Náčrt k dřevorytu „Zjevení".

stavíme-li potom vedle „Křtu“ sochu sv. Kajetána na mostě z roku 1709, uvážíme-li její plnost a řeknu sytou pružnost forem, hybnost linie a zesílený cit plastický a objemový, stěží lze si srovnati, že by se byl sochař, po svém pětapadesátém roce, dosti náhle z dosavadní své hubené střídmosti, rozvinul k takovému novému stylu a ještě méně, že by mohl v něm se rozvíjeti ve stáří kolem šedesátky, stále vzrůstaje.

Umělecké debut vysoce nadaného mladíka devatenácti let, který nadto v dílně od prsu mateřského vyrostl, není nic neslýchaného. Ještě přirozenější je pomyšlení, že stárnoucí otec v téže dílně rád ustupuje lety i uměním rostoucímu synovi, udržuje si jen osobní principalitu a firmu svého jména.

Závěr leží nasnadě: od roku 1707 není jediného díla brokovovského, jež by nevykazovalo převahou, ne-li výlučně vlastnosti umění Ferdinandova. Bude třeba zvětšiti míru jeho podílu všady, kde se dosud podle tradice stýká jeho jméno s otcovým, nebo kde obě nová kritika sdružuje.

Oproti dosavadním seznamům prací obou Brokovů v literatuře buď shrnutým nebo po kusech roztroušeným je soupis Pollakův ovšem největší. Některé práce odmítl a třeba říci, že ve všech případech právem; jiné přidal ne vždycky bezdůvodně. Přece však bude nadále obrácena hledavá pozornost ku pracím nyní nezvěstným, neobjeví-li se přece a podrží-li u nich stará připsání svoji platnost.

Také kritické šetření ostatních nemůže býti u konce. Připomínám jenom, zase mimochodem, že řezané sochy světců ve výklencích kaple sv. Kříže v kostele sv. Havla nelze míti za dílo mladšího Brokova, jemuž je Pollak sám po prvé připsal. Nejenže se neshodují s hlavní skupinou v kapli, i celým stylem svým jsou docela mimo umění Brokovovo a dílem slohově starším nebo zaostalým.

Také jinak není Pollakův soupis v přijímání i odmítání úplným.

Svoji dobrou pověst uměleckou vděčí mladší Brokov hlavně Pelclovu sborníku životopisů,[2]) jako všichni umělci, jimž tam přisouzeny zvláštní stati a podobizny. Jejich jmen užívá se rádo tam, kde se dostavuje potřeba dílo nějak pozoruhodné nebo umělecky vynikající označiti přesným otcovstvím. Tomuto obyčeji vděčí asi jméno Jana Brokova „Pieta“ druhdy v domě rekolečním, nyní po jeho zboření v klášteříku na Skalce u Mníšku. Pokud vím je tento křest novějšího data, přec ale starší monografie O. Pollaka. Poněvadž však nepřešel z místní literatury do odborné, mohl mu docela ujíti.[3]) Skupina o třech postavách je dílo nepopiratelné váhy, ale s uměním starého Brokova nemá mnoho společného. Podobně staršího,

---

[2]) Abbildungen böhm. . . . Künstler II, 171 sq.

[3]) Nyní převzal toto označení A. Podlaha, Posvátná místa (1909) 1, 3 str. 233.

také ještě nedávného data je dosud místní mínění, že některé z třinácti soch na tak zvaném „mostě“, totiž zdi před průčelím bývalé jesuitské residence na Horách Kutných pocházejí z ruky F. Brokova. Co do vzniku jsou současné s mosteckými sochami pražskými. Jedna má datum 1709 a jiná 1716. Tradice nebyla dosud ani historicky ani kriticky přezkoumána a zůstane nejbližším úkolem vyzkoumati, co z nich patří F. Baugutovi, zdali a co Brokovovi.[4]) Také se nejnověji hádá na F. M. Brokova jako autora soch v Liběšicích, jež druhdy patřily jesuitům pražským, jimž tam K. I. Dienzenhofer zbudoval novou residenci. Postaveny byly r. 1727.[5])

Pochopitelno, že si jméno F. Brokova cení též ve sbírkách a proto je dal dr. H. Toman v Podhoří klečící Maří Magdaleně, z lípy řezané,[6]) a V. Diviš sošce Panny Marie Bolestné, ze sloni, která přešla z rodinného majetku v Sezemicích do městského musea v Pardubicích. V obou případech jde zřejmě o zbytky skupin plačících svatých žen u nohou Krista na kříži, skupin malých, domácích rozměrů. Pardubická řezba má signaturu: F. B. 1712 a aspoň shodou iniciál podporuje vyslovené mínění.[7]) Řezby v měkkém materiálu nelze jen zhola odmítat z díla Brokovů, když skupinu Kalvarie u sv. Havla provedl provedl ve dřevě.

Kromě toho objevily se ještě dvě účtové zmínky o pracích ze dřeva řezaných: jedna vztahuje se na zaplacení Janu Brokovovi za práci na oltáři farního kostela v Sedlčanech, roku 1706 provedenou,[8]) a druhá se týká placení za řezaný rám obrazu kostelního v Benešově Ferdinandu Brokovovi.[9]) Obě položky připomínají nám, že z dílny jejich vycházely také práce řezbářské a dekorativní, z nichž mnohá se asi dosud tají v bezejmenném množství umělecké výpravy kostelů a kaplí v Praze a na venkově oněch padesáti let, co oba Brokovové byli činní, a upozorňují též, že nálezy archivní a listinné nejspíše přivedou na pravou stopu.

Tato malá rekapitulace všelikých atribucí z posledních let není úvodem k jejich kritickému přezkoumání, nýbrž jenom nedokončenou předmluvou k novým pokusům o rozhojnělé poznání díla Ferdinanda M. Brokova. Po cestě slohové kritiky a pomocí kriterií na zajištěném jeho díle vyšetřených možno se dopracovati k rozpoznání prací dosud anonymních, ne-li vždy s úplnou jistotou, tož aspoň s velikou pravděpodobností.

*

---

[4]) Z místních monografií a průvodců zanesl Zd. Wirth, Kutná Hora tab. 83-4.
[5]) Mittl. d. Z.-Kommis. 1915, 128.
[6]) Český svět, V, čís. 14.
[7]) Pam. archeol., XXVII, 158.
[8]) Pam. archeol., XXV, 94.
[9]) Soupis památek, XXXV, 28 (podle kroniky koleje Piaristů roku 1715).

Roku 1709 postavili dvě nové sochy na Kamenném mostě: sv. Kajetána a sv. Vojtěcha a téhož roku pořídil farář svatojindřišský Mat. V. Jelínek dvě sochy, které umístil po stranách vchodu do hřbitova, kde zůstaly do roku 1827, nyní se nalézají při hlavním vchodu do kostela: vlevo sv. Jan Nep., vpravo sv. Juda Tad., z nichž tato druhá druhá drží mnoho vlastností, shodujících se s mladým uměním Ferd. M. Brokova. Nemá signatury na plintě silně poškozené a z velké části novým kamenem vyspravené. I kromě toho nese stopy zažitých pohrom, neboť i vztýčená pravice i mohutný kyj byly vyspraveny, anižby však tím karakter díla vzal podstatnou škodu. Z pěti soch tohoto svatého, jež v první polovině 18. věku byly v Praze postaveny, následuje co do času hned po díle J. O. Mayera na mostě (1708). Za ní jdou sochy před kostelem sv. Trojice (1726) a u sv. Josefa (1741). Socha v Klementinu není datovaná. Stojí však soše svatojindřišské nejblíže svojí nad jiné vzrušenou siluetou. U obou není to pouhá, byť i živá pósa, nýbrž tělesná akce, kterou vyvolává mocné pohnutí citu, jež se v klementinské plastice stupňuje až k vášnivé ekstasi. V obou dílech přímo k nebi směřující. V Klementinu všechno je tím zvířeno a rozbouřeno. Postavou prochází proud, který se vybíjí v šatu, v roztřepené vlny rozdrobeném, v rozkročených nohách, v roztažených prstech, v rozcuchaném vlasu a zároveň rozkládá a rozčlánkuje každou větší a spojitější formu a plochu jak v draperii tak v rozvětveném a naze vystupujícím svalstvu. Tak daleko socha u sv. Jindřicha nejde. U porovnání se sv. Tadeášem Mayerovým je mnohem prudší a ohnivější a neudržuje jeho důstojný klid a vážné vzezření, nýbrž sv. apoštol a mučedník je cele pohnut svým vroucím, vnitřním citem, vzhůru k bohu tíhnoucím. Mladistvý duch proniká tuto plastiku a postavu, a živost její akce, přenesená v plastickou výraznost, má své obdoby v soudobém díle Brokovově. Směrem a soustředěním dolů ve sv. Františku Borg., směrem vzhůru ve sv. Ignáci na mostě. Tato druhá postava, korunující velkou, nyní rozbitou skupinu, pochází sice z roku 1711, ale zachovaný návrh[11]) k první skupině ukazuje, že motiv její je starší, ano že předchází nynější sochu sv. Františka B. Tím se ještě více přibližuje soše u sv. Jindřicha.

Postavy sousoší sv. Barbory na mostě — z roku 1707 — dávají frontální obraz a obrys pohnutosti, jaké nemají předchozí práce Jana Brokova: vertikální osa je silně zvlněná, trup a nohy se vytáčejí, ramena střídavě vystupují, paže jsou v napiatém hybu. Zvláště pak šat se obohacuje v látce, která se ihned skládá v hojné a hluboké, poněkud neklidné řasy. Toto oživení těla a jeho akce, jakož

---

[10]) Navrátil K., Paměti kostela sv. Jindřicha, 177.

[11]) Časopis přátel starož. (R. Kuchynka), XVI, 167.

i zbohatnutí šatu a velké pohnutí draperie i její zmocnění plastičnosti přejímá socha sv. Vojtěcha z roku 1709 na mostě jako základní notu a příznačný projev nového umění. Jenomže za dvě uplynulá leta mladická záliba v ozdobnickém detailu (vyšívání, šperků atp.) dostává se do přiměřených mezí, do náležité podřízenosti velkých a na dálku působivých prvků plastických. Na rouchách sv. Kajetána a Františka Borg. není jich vůbec. Arci jsou to draperie hladkých a neozdobených sután. Draperie Judy Tadeáše objevuje se na tomto bodu formového vývoje F. M. Brokova. Je prostá a hladká, neboť patří apoštolu. Její velký a živý hyb, její velké a plastické řásnění, oblé hrany jejího lomu, slovem její plastický obsah, v němž vyznívá jak tělesný objem postavy tak vnitřní její vzrušení, patří k příznačným momentům umění jedenadvacetiletého Brokova.

*

Z nových rozpoznání a připsání, o něž se tu pokouším, zdá se mi následující nejlehčím a tuším že nejsnáze pochopitelnějším, ač i tu nejde o dílo dosud skrývané. Jeho poměr k známým pracem mladšího Brokova není totiž uložen jenom ve značné příbuznosti nebo i dokonce slohové shodě, nýbrž jde tu zároveň o velikou a snadno přesvědčivou shodu hmotnou a věcnou. Míním sochu sv. Víta v malé vsi Radíči, nedaleko Chlumce u Sedlčan,[12]) která patří k soše sv. Víta na mostě pražském.

Socha sv. Víta v Praze nese označení: Opus Ivan Brokof, ale bez letopočtu, a poněvadž na naturalistickém skalisku, na jehož vrcholi mladý světec stojí, tentokráte chybí obvyklý na sochách mostecký votivní chronogram, neznáme rok původu, a jenom u J. Hammerschmida[13]) se dovídáme, že náklad na sochu vedl Matěj Vojtěch Macht z Löwenmachtu, děkan kapituly Vyšehradské. Byl v této důstojnosti od roku 1706 do 1719. Poněvadž se rytina její nalézá už v Neureuterově albu z roku 1714, zkracuje se doba vzniku sochy nejprve na období mezi 1706 a 1714. F. Eckert, A. B. Černý a J. Herain drží se přímo roku čtrnáctého, anižby udávali jakých k tomu důvodů. Možno je však uhodnouti. Dali se asi svésti Schallerovou větou, že socha sv. Víta, přecházeje k ní od skupiny Filipa Nerejského z roku 1714, byla postavena eben um diese Zeit, co lze arci bráti za pouhý odhad starého topografa.[14]) Vedeme-li si přísněji, můžeme považovati toto datum jen za krajní, jak to také O. Pollak učinil.

Původství sv. Víta kolísá pouze mezi otcem a synem. O společné práci není

---

[12]) Soupis památek, III, 88.
[13]) Prodromus. Prag. 596.
[14]) Beschreibung der . . . Stadt Prag, II, 358.

F. M. Brokov: Sv. Juda Tadeáš při kostele sv. Jindřicha v Praze.

F. M. Brokov: Den — Noc. Palác morzinský v Praze.

nikde řeči. Matějka ji připisuje starému Brokovovi, poněvadž se mu zdá pro syna příliš slabou, a Herain se tentokráte očividně drží přesného znění signatury, ale už J. Q. Jahn počítá ji u Pelzla k sedmi výhradným pracem Ferd. M. Brokova, o nichž v prvním životopisném náčrtu[15]) jen všeobecně mluvil, a jeho se drží ostatní a nyní také O. Pollak, odvolávaje se jednak na shodný tvar skalistých podstavců obou proti sobě na mostě stojících soch, jednak na menší kvalitu skupiny svatých v Děčíně z téhož roku, kterou dává Janu Brokovovi. Mnohem silnější nežli tyto odkazy je řada příznačných vlastností umění F. M. Brokova na samé postavě sv. Víta: její lehký a při tom bezpečný postoj, bohatá modelace nažin, široké a plné řásnění roucha, jeho efektní přehoz, vyvolávající členivé zjevy světelné, typ mladé vlídné tváře a měkká vlna vlasu. Nejen zde, i jinde karakterisují tyto složky dílo mladšího Brokova.

Jsou to tytéž rysy, které objevujeme na soše sv. Víta v Radíči. Už k vůli nim nutno viděti v ní práci F. M. Brokova. Než, jak řečeno, umělecká přináležitost jde tu ještě dále. Obě sochy, pražská i radíčská, jsou repliky z téhož návrhu a modelu vycházející. Nikoli pouhé kopie, kterou by byla dílna podle vzoru objednavatelem zvoleného provedla a na venkov odvedla.

Shoda je nejprve velká a přímo překvapující. Čirá náhoda dvou fotografií[16]) činí ji až hmatnou. Plastika pražská je reprodukována světlotiskem v Herainově albu Umělecké besedy navlas s téže strany, jak fotografovali sochu v Radíči pro Soupis. To dalo dvě siluety nápadné shody, málem totožné. Svědčí o témže typu, téže póze, tomtéž gestu a šatu, o téže plastické koncepci. Změny a odchylky jsou tu přece: nepatrné varianty, dbalé, aby neporušily celkový obraz. Tak má socha radíčská na nohou jednoduché řeménkové sandály namístě ozdobných římských botek sochy pražské. V Radíči splývají od lvích mask na ramenou pásky pažní, které v Praze chybí. Řásnění dlouhého pláště, jak je zachycen v levém záloktí, nebo jak se jeho draperie rozvíjí od pravé ruky šikmo dolů a nazad, jest o něco jednodušší v Radíči nežli v Praze. Jinak ale u obou světců týž lísající se pudlíkový lev, jenomže v Praze stojí na skalisté plošině vedle čtyrrohé plinty a zároveň o stupeň níže, kdežto v Radíči leží na téže ploše podkladu, na němž stojí nohy světcovy. Zato i vtesané jméno S. VITVS čteme stejně na přední straně plintu tu i tam.

O původu sochy pražské z dílny Brokovů nemůže býti nejmenší pochyby. Firma její je na ni vytesána. Autorství Ferd. M. Brokova je při ní tak jisté, jak

---

[15]) Neue Bibl. d. freyen Künste XIX, 330.

[16]) Soupis III. 88 a Herain J., Karlův most, tab. 15

je mohou známé poměry historické a slohové rysy a příznaky zabezpečiti. V jakém poměru stojí k ní socha v Radíči? Při nejmenším dlužno také v ní viděti práci z dílny Brokovů vyšlou a ne cizí, odjinud pocházející, repliku sochy pražské. Socha sv. Víta v Radíči nemá sice žádné signatury, zato však je datovaná. Stojí u můstku na podstavci jednoduše profilovaném, na němž v reliefu erb a votivní nápis, podle něhož ji Vít de Sybeni, jinak neznámý opat benediktinský, roku 1713 dal zde postaviti. Toto datum vede dvojí řeč. Jednak vymezuje blíže a těsněji původ sochy pražské: buď toho roku byla už hotova a radíčská podle ní provedena, nebo, předpokládáme-li na chvíli postup obrácený, byla pražská socha v krátkém období roku 1713 a 1714 podle radíčského modelu vytesána. Buď jak buď: vždycky tím získává chronologie sv. Víta na mostě pražském.

Těžko rozhodnouti se, která z obou které předcházela. V dílně Brokovů nepracoval jen Ferd. M. Brokov sám, i když otec, už nyní přes šedesátku, třeba docela odpočíval. Byli tu pomocníci a byl tu starší bratr Michael Jan Josef (kterého Pelzl jmenuje krátce Josefem a Jahn zaměňuje v omylu s Antonínem), jejichž podíl technický nebo umělecký zůstává nám nepostižitelný. Leda by se tajil v replikách druhu radíčského. Změny, jež tato vykazuje, nejsou pouhá zjednodušení, jak bývají u nekontrolovaných kopistů, neznamenají pohodlné vynechávání a přecházení, nýbrž jsou takové, jaké provádí buď mistr sám nebo je připouští za dohody se svým pracovníkem. Ať tak či onak: socha radíčská patří k dílu F. M. Brokova.

Napovídá také, jako pražská, jaksi osobní vztah k svému objednavateli, a to zpříma: představuje svatého patrona svého dárce. Socha v Praze činí svými několika lvy, po rozsochatém skalisku roztroušenými, jen tak narážku na přídomek vyšehradského kanovníka z Löwenmachtu. Poněkud zakrytou. Takové skrývané a zároveň nabízené nápovědi a odkazy, takové hry s alegoriemi bývaly tenkráte v módě a mouřenínové, nesoucí balkon paláce morzinského na Malé straně, ve svém námětu nejsou nic jiného.

*

Týmž rokem jako socha sv. Víta na Kamenném mostě v Praze jsou datovány ještě dvě jiné práce: velká skupina sv. Felixe du Valois na mostě a dvojice obrovských nosičů, podpírajících balkon morzinského paláce v Nerudově, dříve Ostruhové ulici na Malé straně. Bezesporně jsou výtvorem mladšího Brokova a také vždycky a všemi byli tito mohutní mouřenínové řaděni do jeho díla; náležejí tam nejen svým označením, nýbrž hlavně veškerou povahou svého umění. V nápisu znamená se umělec toliko svým příjmením — „Brokoff“ — jak potom vždycky

činíval na vlastních pracích. Zde se tak stalo po prvé, čtyry leta před smrtí otcovou, a také umístění nápisu na vlastní plastice a ne na podstavci patří ke zvláštnostem Ferd. Maxm. Brokova, co ostatně počíná už na sousoší sv. Františka Xav. (1711), kde sice stojí s křestným jménem otcovým, ale přesto a vším právem všichni v něm poznávali cele dílo synovo, už J. G. Jahnem počínaje. Dvojice mouřenínů, jejichž mocná těla přimykají se těsně ke zdi, s ní takořka srůstajíce, jejichž trupy, pochýlené šije a odpažené ruce, držící toulce jako svorník, provázejí architektonické linie ve výklenku pod balkonem, tvoří podstatnou součást architektonické myšlenky tohoto středního motivu budovy. Součinnost sochařova jde však ještě dále. Na konsolách, sedících na segmentech postranních oblouků, v nichž pokračuje spodní římsa balkonu dvě poprsí, karakterem a přímětky zosobňující Dies a Nox a na nárožích dvojí atiky při střeše čtyry postavy žen — přirozené velikosti — čtyry díly světa symbolisující. Celý tento plastický soubor jako spojitá a soustavně rozložená dekorace sochařská svojí jednotností a zároveň také způsobem, jak je spiatá s rozvrhem i útvarem architektury souvisí nedílně s celou přestavbou paláce. Do roku 1668 stávaly na jeho místě dva domy, které byly později zceleny, a J. Schaller[17]) tvrdí, že tak učinil hrabě Pavel Morzin roku 1670. Je také i v nynější stavbě znát starší disposici, na př. pod pravým lichým obloukem, jenž symetricky odpovídá hlavnímu vchodu, než nynější komposice a architektonika průčelí, jak praveno, tvoří se svojí plastickou výpravou tak spojitý celek, že nemožno je časově od sebe odloučiti a nejméně pak vložiti mezi ně téměř půl století. Dlužno tudíž výstavbu paláce malostranského přičísti teprve Pavlovu vnukovi Václavovi, který vedle svěřenského statku zdědil po bratru Maxmiliánovi ještě jiný velký majetek a Ferd. M. Brokova i mimo Prahu umělecky zaměstnával.

Mouřenínové morzinští jako monumentální dekorace zvláště výrazná poutali a poutají pozornost od počátku tak, že málem patří mezi „znamení města“ a umělecky, svojí jadrností, svým vážným organismem realistním bez odporu předčí své soupeře Braunova díla na paláci Clam-Gallasově, s jejich podlomenou statikou a po zevním efektu bažící rutinou. Poprsí v přízemku a sochy nad okapem sotvaže se se svým pojmenováním dostaly do seznamu Brokovových děl. Ani O. Pollak s nimi jinak nenaložil. Obě poprsí však dlužno zvláště oceniti pro rozkošnost „Dne“ a půvabnost „Noci“, pro jejich živý tep mladistvého života a svěží smyslnost tvaru i zjevu, a to jsou vlastnosti, které doplňují vzácným a milým rysem uměleckou podobu F. M. Brokova. Ani jeho světice ani jeho andělé

[17]) Beschreibung der . . . Stadt Prag, II., 179.

nebyly mu dost příhodným námětem, v němž by byl mohl rozehráti takové struny, až v tomto mladistvém „Dni“, jehož usmívavá tvář slunečně svítí, až v této dřímající a ve stínu zasněné „Noci“. Mladá a jemně cítícími prsty modelovaná nahá těla svými hladkými a živými plochami kontrastují se zvláštní účinností s hojnou plastikou bujných kučer a hvězdami a slunečnicemi posetých draperií, které je obkládají a zároveň ohraničují a isolují.

Sochy na atice co do typologie mají své předchůdce v oněch čtyrech postavách, jež sedí pod zeměkoulí, na které stojí sv. Ignác ve skupině druhdy mostecké z roku 1711.[18]) Jejich stroj a určující atributy pocházejí z tehdejší zásobárny alegorické, která byla každému umělci evropského baroku vždy stejně přístupna. Nešlo o nové výmysly, nýbrž o nové plastické útvary pro zkonvencionové abstrakce. Co do kvality stojí „Amerika“ z nich nejzáze, takže nanejvýše jen základní náčrtek lze připsati Brokovovi na této práci dílnové, proti níž „Asie“ v pokojném postoji a ze všech největší obrysové souvislosti dává plný obraz Brokovova umění. „Evropa“ vystupuje z tohoto sevření přidaným štítem a geniem s korunami papeže, krále a vévody, kdežto „Afrika“, sestra mouřenínů pod balkonem, hraje celým tělem: krokem nohou, vytočením trupu, obratem hlavy až po vysunutou a oddělenou paži s papouškem na pěsti. V nich barokní rušnost a pohyblivost stojícího těla, kterou se vyznačují světice ve skupině sv. Barbory na mostě, dostavuje se znova, jenomže akcenty rytmu vynikají s větší jasností, hybnost linií vystupuje a vyrůstá z vnitra navenek a jak útvarnost nahého těla tak skladnost draperie nabývá plastické důraznosti oproti povrchnímu třepotání na starším díle.

S dědictvím po bratrovi (1705) dostal hrabě Václav Morzin také Kounice u Českého Brodu a tamější zámek,[19]) jistě starší, renesanční stavby, dostal za tohoto majitele jiné vzezření a úpravu podle nových požadavků pohodlí a vkusu. Obnova provedena roku 1719, který jest dvakrát obsažen v chronogramu na hlavním portále. K tomuto vedl přes příkop druhdy most, na jehož místě nyní

---

[18]) Evropa: Pravicí opírá o velký barokní štít, levici klade na polštář, jejž drží klečící genius. Na polštáři papežská tiara, královská koruna a vévodská čapka. Na hlavě má korunu. — Shoduje se v rouše a atributech s „Europou“ na sousoší vlevo sedící.

Asie: Přes těsný šat široký plášť; drží kulatý štít — na něm velbloud. Na hlavě hrotitý turban. — Jako pravá socha u sv. Ignáce, jenomže tato má za symbol lva.

Afrika: Mouřenínka drží papouška na ruce. U nohou krokodil, poněkud fantastický. — Na sousoší mouřenín s velbloudem.

Amerika: Fantasijní ústroj na způsob figurin baletů Ludvíka XIV., v ruce škebli s perlemi; u nohou lev. — Podobná na sousoší, ale s velbloudem.

[19]) Sommer, Topogr. d. Kgr. Böhmen, XII., 242. — V. Trnka, Kounice a Přerov, 4. — Soupis XXIV., 37.

F. M. Brokov: Sv. Hubert na domě „u zlatého jelena“ v Praze.

F. M. Brokov: Vespasian na domě „u zlatého jelena“ v Praze.

F. M. Brokov: Titus na domě „u zlatého jelena“ v Praze.

F. M. Brokov: Hadrian na domě „u zlatého jelena“ v Praze.

F. M. Brokov: Evropa. Palác morzinský v Praze.

F. M. Brokov: Asie. Palác morzinský v Praze.

F. M. Brokov: Afrika. Palác morzinský v Praze.

F. M. Brokov: Amerika. Palác morzinský v Praze.

pevná cesta a přední (původně v čele mostu) na vysokých podstavcích proti sobě jako strážci vstupu sochy dvou mohutných mouřenínů s oválovými štíty na levici, v jejichž reliefu znaky morzinské. Jako na paláci v Praze tak i zde patří volba motivu objednavateli a na obou místech znamenají tito černoši erbovní figury rodu Morzinů a ve smyslu doby jsou to narážky a poukazy na rodové jméno.

Také kounické sochy jsou dílem Ferd. M. Brokova.

Svědectvím toho je na prvním místě typ těchto mocných, svalnatých a při tom přece úměrných postav a hlav, které se úplně srovnávají s Brokovovými mouřeníny pražskými. První příležitost modelovati jejich eksotický zjev nalezl mladý Brokov už při skupinách obou hlavních světců řádu jesuitského na mostě pražském (1711) a už tehdá napadá jejich realism, rasová hodnověrnost, kterou mohl snadno založiti na přímém studiu živého modelu v dobách, kdy černoši patřili podle módy ke služebné družině bohaté šlechty. Mouřenínové na paláci malostranském jsou ještě vyspělejší, tělem zmocněnější a ztuženější a kouničtí jdou hned za nimi. Přímo opakují jejich výstroj: pérový diadém na hlavě jako mají „Afrika“ na atice a předtím už mouřenínové mostečtí, pérový šat bederní, náramky na záloktí, opásky na lýtkách, ba i jejich ozdoby z broušených kamenů a obruby pérové a ovšem i lehce přehozené pláště. Mouřenín napravo stojí zpříma rozkročen, toulec na zádech, drže (scházející nyní) vztýčené kopí, vyhlíží hrozebně přes rameno vpřed proti příchozím. Druhý na levé straně obrací trup i hlavu, volaje výstrahu. Toto silné vytočení trupu a osy obličeje až v protilehlost k nohám tentokráte pevně na půdu zasazeným přechází sem z aktivního motivu „Afriky“. Vedle tohoto závitového kroužení hlavní osy, jehož ohlasy a názvuky i jinde u Brokova postřehujeme, patří mu onen zvláštní a pro něho příznačný volný a při tom pevný postoj právě tak jako objemná plastika širokořasé draperie rouch, jejichž oblou modelaci oživují teksturní pruhy, zdůrazňující také svým znásobením vlnu a záhyby těžké látky. Zde, na mouřenínech pražských i jinde se zřejmou plastickou zálibností. Pláště, se siláckých ramen a trupů splývající, vytvářejí hned pozadí pro pevně modelovaná nahá těla, takže tato ve svých hlavních liniích, akcích a pózách zůstávají v srozumitelné, ano vyjasněné celistvé souvislosti a ústrojnosti. Silný cit a smysl plastický, snaha jej zdatně uplatniti, vede Brokova nejednou k takovému bezprostřednímu sdružování a střídání se tuhých a jaksi konstruktivních nažin s vypouklými plochami zdrsnělých povrchů. Nejen účinné optické zjevy a efekty tak vznikají, i živost celého díla plastického touto cestou se zmocňuje.

Bylo by snadnou věcí provésti tvarovou kritiku ještě do dalších podrobností

a všude by byly nalezeny přímé a nevývratné obdoby kounických mouřenínů s pražskými i s jinými pracemi F. M. Brokova. Vyskytly by se na př. v podílu anatomie, učleněné bez nadsázky a bombastu, jimž se tehdá málokdo vyhýbal, nebo při plastickém článkování a oživení pštrosích per, při hlubokém zasazení očí pod stínivá obočí a pod. Hlavní však je plastický celek, jeho krásné ovládnutí vnitřní, členění hmoty a rytmus pohybu celým tělem a všemi údy jako jedním dechem procházející.

Všechny okolnosti a momenty, na nichž je založena plastická mluva soch kounických, vedou zřetelně k tomu, aby byla také tato dvojice zařaděna do díla Brokovova, s jehož povahou a výrazem se shoduje.

*

Roku 1726 byla dílna Ferd. Maxmil. Brokova silně zaměstnána prací velmi obsáhlou. Tento letopočet nalezáme na Morovém sloupu Panny Marie prostřed Hradčanského náměstí. Celá historie jeho vzniku leží nyní — dík V. Vojtíškovi — v úplnosti a bezpečně vylíčená před námi.[20]) V ní také vyrovnány dosavadní zdánlivé rozpory letopočtové, které byly připisovány na vrub Schottkyho nepřesnosti. Důležité jsou v ní tyto momenty: roku 1724 byl už návrh v náčrtu arcibiskupem schválen, potom v červenci 1725 i ve Vídni k nejvyššímu schválení předložen. Odtud práce tak pokročily, že na jaře 1726 zahájeno stavění, které (podle Redela) bylo v celku 1728 hotovo. Přesto slaveno posvěcení teprve 13. května 1736. Poněvadž se na sochách Morového sloupu dvakráte vyskytuje letopočet 1726 (na soše sv. Alžběty a Panny Marie), připadá vlastní práce sochařská na rok 1725 a 1726. Deset soch za dvě leta: práce pilná, ne však nemožná nebo neslýchaná. Ferd. Maxm. Brokov platil, už Pelclem počínaje, za autora sochařské části hradčanského sloupu (o architektonické nikdo zvlášť nemluvil) a mohli se všichni odvolati na jeho signaturu na dolním konci štoly sv. Karla B. vytesanou, třebaže ji nikdo neuváděl, dokud jsem na ni před lety zvláště neupozornil. Herain docela bezdůvodně pochybuje o její pravosti a K. Guth také ji nepovažuje za nepodezřelou.[21]) Neprávem. Pravopisná forma objevuje se úplně stejně na soše sv. Jana Nep. v Hoříně 1725. Rovněž není třeba pozastavovati se, jako činí K. Guth, nad umístěním signatury, když právě F. M. Brokov zhusta po ní volil místa méně obvyklá, ne postranní nebo ukrytá a jaksi neutrální, nýbrž nápadná přímo na sochách. V Hoříně na lemu taláru; u soch morzinského paláce na toulci pod balkonem; v náhrobku Vratislava z Mitrovic na plášti Saturnově; ve Vrati-

[20]) Zprávy komise pro soupis . . . památek . . . Prahy VI., 41 a násl.
[21]) Zprávy n. u. m. 52.

slavi na podvazku sochy Mojžíšovy, kde ještě je datum vytesáno na hřbetu knihy, tak jako na hradčanském sloupu na dně košíčku sv. Alžběty a okraji roucha Panny Marie; mimo to monogram na hřbetě knihy, kterou drží sv. Petr. Analogií v díle Brokovově je tolik, že nejsou oprávněny pochyby Guthovy, který vidí v signaturách a letopočtech novodobá falsa, a z toho přesvědčení má proti nim též námitky epigrafické. Nejsou závažné, aniž rozhodující. Ostatně: kdy mohla falsa taková zde vzniknout? Nalezají se na místech obecně nepřístupných a jsou provedena zřejmě se vším pohodlím a s patřičnou zevrubností. K. Guth míní, že při některé opravě, která by se byla musila vztahovati i na sochu nejvýše, na hlavici sloupu stojící. Signatury dolejší jsem viděl v letech sedmdesátých a rovněž z té doby se prý na ně jiní pamatují. Nejstarší známá oprava sousoší až po sochu Panny Marie byla podniknuta roku 1866 nebo následujícího. Tenkráte mladší Brokov byl znám jen jako Jan Ferdinand, kdežto v monogramu u sv. Petra je pouze F. Nestává tedy jaké nutnosti bráti signatury po sochách roztroušené v pochybnost, když nadto nejsou v žádném odporu s pravým původstvím díla. Monogram K B na soše Panny Marie je snad vskutku starší nežli zlacení roku 1866 provedené. Bylo by zbytečno usilovati o jeho rozluštění, které se nechce zdařiti ani nyní, kdy z matrik známe už velikou většinu tehdejších kameníků a sochařů pražských. Umístění a celý duktus obou iniciál svědčí, že jsou novodobého původu.

Této soše Panny Marie, která nyní se chová v lapidariu Musea českého a na sloupu je nahražena novou kopií, nebyla věnována pozornost, jaká jí právem náleží, neboť jde o dílo vynikající, ne z pomocné ruky v dílně mistrově vzešlé. Byť byla určena na místo vysoké a může jen jako svítící zlatá hmota do dálky působiti, byla na druhé straně v architektonicko-plastické koncepci morového památníku postavou hlavní a centrální, v níž se také vyhrocuje a vyvrcholuje všechen elan pobožnosti. Jako zprostředkovatelka mezi nebem a zemí, vřelá orodovnice, pohnutá každým článkem svého těla i vzdutím roucha bohaté plastičnosti, stojí tu s rukama sepiatýma, okem planoucím a rty pootevřenými. Dramatičností citu, akce a neobyčejně živé draperie odpovídá v díle Brokovově celé umělecké povaze skupiny u sv. Havla a v té stojí nejblíže naříkající Magdaleně. Časově budou sobě bližší, nežli jak míní O. Pollak, který řezby svatohavelské klade k roku 1720.

S pracemi pro Morový sloup hradčanský spadá co do času v jedno veliká skupina z pískovce tesaná, kterou tuto zařaďuji v dílo Brokovovo: socha sv. Huberta na domě „U zlatého jelena“ v Tomášské ulici (č. 26-III.) v Praze.

Z Schallerovy topografie města[22]) víme, že starý dům přestavěl pan z Friedenbergu roku 1726. Ve vnitřku snad i podržel něco ze starého rozdělení, ale celý zevnějšek třípatrový, s vikýři v mansardové kurkové střeše, je úplně nový a takové umělecké hodnoty, že patří k nejlepším domům měšťanským své doby. Jeho jasná a krásná disposice v průčelí, pěkná vyváženost poměrů, ráz a ušlechtilost dekorativního detailu dobře srostlého se stavební formou mají tolik pokrevní příbuznosti s architekturou Kiliana Ign. Dienzenhofera, na př. na Emeritním domě, že nebylo by velkou odvážností, přisouditi ji přímo tomuto mistrovi.

Skupina nalezá se na střední ose v mělkém výklenku mezi okny prvního patra, tak ven vysunutá, že působí téměř plným svým plastickým objemem. Její téma právě tehdá dostalo se v novou oblibu, kdy hrabě F. A. Spork založil řád sv. Huberta, jehož odznaky roku 1723 sám císař Karel VI. přijal. V ose skupiny a výklenku hlava jelena na krku rovně vzpřímeném a před zvířetem klečí lovec v úžasu i úctě, skoro cele pošinut nalevo a tak natočen, aby profil jeho byl plně diváku zřejmý a při tom pravé předloktí a pravá holeň ohnuté nohy přiblížily se co nejvíce střední ose. Trup klečícího poněkud nazad vychýlen a hlava tak, že se tváří ocitá přímo před hlavou zvířete. Pohledy navzájem zakotvenými víže umělec tuto dvojici v jedno. Dvoučlenná skupina vykazuje takovou komposiční hotovost a skladnost, vedle plastického bohatství a jasnosti ličitelské, že o velikém mistrovství jejího původce nelze míti jaké pochybnosti. A zase tvarová mluva celého díla ve všem se shoduje s uměním Ferd. M. Brokova.

Mužná plnost rytířovy postavy a hlavně plastický útvar zevní anatomie nahých paží a nohou, tentokráte ne obřích aniž okázale siláckých, mají u něho všady analogie. Silný relief tohoto svalstva při měkké oblosti ploch jsou zvláště příznačné pro Brokovovy akty. Neméně mu patří hlava Hubertova, pokrytá hladkou přílbicí, ušlechtilých rysů, krátkého a zase s měkkou plynulostí modelovaného plnovousu, v čem je příbuzna sv. Petru na sloupu hradčanském. Neméně zase bohatá draperie sešinutého pláště. A jelen sám opakuje pouze model jelena z mostecké skupiny sv. Iva. I v postoji a pohybu hlavy, zde jen napravo obrácené (na mostě nalevo), a ovšem podrobnostech a způsobu, jak je srsti na těle huňatě a na lebce hladce traktována.

Na domě „U pěti tykví“ v Michalské ulici (č. 440-I.), rovněž ve výklenku mezi okny prvního patra, je skupina této tak podobná, že i při rozdílech a odchylkách, jež vykazuje, nutno předpokládati u obou souvislost co největší a nejlépe: stejný původ z Brokovovy dílny. Pózy a poměr obou figur hlavních, světce

[22]) Beschreibung der . . . Stadt Prag, II., 225.

F. M. Brokov: Mouřenín pod balkonem paláce morzinského v Praze.

F. M. Brokov: Mouřenín v Kounici.

F. M. Brokov: Mouřenín v Kounici.

F. M. Brovkov: Panna Maria z morového sloupu na Hradčanech.

a jelena, jsou v obou skupinách téměř totožné, ale těla jsou štíhlejší zde, a to nejen v objemu kubickém, nýbrž také v plastickém povrchu. Jelen má srst docela přilehlou a tedy neplastickou a odění a šat sv. Huberta v optickém dojmu ponechávají tělu přednost. Zato má tato skupina živější a rozčleněnější skalistou půdu a napřed u nohou klečícího leží pes, krátké hlavy a širokých slechů, podobné rasy jako na mostecké skupině sv. Iva, a zdobná puška lovecká, přídavky málo do hlavní koncepce vrostlé.

Na domě Freienfelsově opakuje se legendární scéna hlavní skupiny ještě jedenkráte v reliefu nad ní, v krajinovém okolí a malebném podání, kde se umělec spokojil s pouhou dekorativností, při jasně zřetelném líčení příběhu. Segment oblouku nad středním výstupkem v průčelí korunují tři poprsí téhož díla jako je skupina dole. Prostřed a nejvýše Titus, nalevo Vespasianus, napravo Hadrianus; tři ověnčené hlavy římských císařů, tři trupy oružené, přes něž se rozvíjejí efektní draperie napříč uložené. Titova hlava, se zrakem dolů hledícím, pochází očividně z antické předlohy, pravá tvář císařská, kdežto obě postranní ke středu hledící jsou volnou koncepcí barokních typů. Jenom Hadrianovo poprsí má mimo nápis ještě emblemy: malířství, sochařství, stavitelství a obchodu.

Ze zápisů daňových v tom čase se dovídáme, že Ferd. M. Brokov měl ve své dílně jen jednoho tovaryše, a bylo-li tak trvale, pak nesl sám velké břímě práce. Mnohem větší ještě nežli dosud jeho životopisci odhadovali.

*

Jestliže se mi podařilo kritické rozpoznání nových, dosud pomíjených výtvorů F. M. Brokova, nemíním tím buditi a živiti chuť jenom k dalšímu rozmnožování díla. Jde hlavně o přesnější ohraničení a v tomto vymezení o pevnější a hlubší poznání a ocenění. To patří k chápání a hodnocení onoho období sochařského, které po gotice jeví činnost největší hojnosti. Je v ní mnoho jen řemeslného a pouhé zevní dovednosti. Pravda. Vedle toho však také umělecké individuality zvláštních hodnot. Období není příliš dlouhé, osazené nemnoha jmény určitější tvářnosti. Při vystoupení Brokovově byl Braun pětadvacet, J. B. Kohl osmadvacet, Quittainer asi třiatřicet, Jaeckel pětačtyřicet let stár a všichni zemřeli prodlením čtvrtého desetiletí osmnáctého věku. Jen tak že známe něco svatých soch jejich z kamene a venku jako pomníky stojících. Braunovy plastiky v paláci Schönbornů a Gallasů mají své obdoby u Brokova, pro Morzina a Freidenfelse provedených sochách dekorativních a ty obrací naši pozornost k ostatním plastikám té doby, jež na palácích a zámcích, na průčelích a střechách, ve dvorech a zahradách v množství dosud pozoruhodném se ucho-

valy. Z průčelí kostelů v Praze i venku mizí takřka rok co rok velké kusy jejich plastických galerií dříve nežli jsme si je historicky a kriticky osvojili. Řezané a tesané sochy uvnitř na oltářích a ve výklencích sdílí stejný osud.

Tu se rozkládá pole studia s úkoly takřka dosud nedotčenými.

Touha, míti co nejdříve a nejraději hned v rukou knihu dějin umění českého v Čechách jest od let velmi živá u nás. Jeť přirozené a pochopitelné přání, nabýti přehledu a obsáhlé znalosti toho, co v zemi umění bylo kdy vytvořilo a získati spolehlivého i všestranného poučení o jedné z nejvýznamnějších složek kulturního ruchu a vlnobití. Je také dobře, že tyto tužby stále jsou živé jako nepolevující vzpruha k vědecké práci. Jenomže závěr její nelze bráti za její zahájení. Úhrnné syntesi musí prve předcházeti detailní probádání a nastávající kritická analysa, věnovaná soustředěným a individuálným zjevům právě tak jako dobovým a stylovým souborům. Jiná odvětví historie mohou dáti příklad postupu a nové pracovníky nesmí zarážet obava před povrchní výtkou omezených specialistů a detailistů. Vědecká životopisná monografie není možná dříve, dokud není vše základně potřebné v jednotlivostech probádáno a najisto postaveno, aby tyto mohly být odváženy navzájem a postaveny k sobě v náležitém poměru. Musí být nejprve známo dílo, abychom pochopili umělce a musí být znám umělci, abychom dovedli postihnouti vědomé cíle i podvědomé snahy celé doby v onom rozumu, který nám přináší požitek v pochopení a užitek pro naše snahy a cíle.

MANESOVY AKTOVÉ STUDIE.

Krasoumná Jednota pro Čechy dostala loňského roku darem od p. barona Lanny devatenáct studií Josefa Manesa s určením, aby výtěžkem jejich prodeje uhradila část svého schodku. Tak přešel v majetek českého sběratele další díl Manesovy pozůstalosti, kdysi získané dárcovým otcem, dnes rozdělené mezi Moderní galerii a tři majitele soukromé. Soubor poslední není neznámý, užil ho svého času K. B. Mádl, který ve svém velikém a základním díle uveřejnil z něho reprodukce Studie k Jitru (na str. 101) a Studie dívčí hlavy (na str. 91).[23]) Změna majitele umožňuje však nyní předvésti tento výsek Manesova díla celý a přiblížiti tak nejvýš nutné kritické vydání celé jeho tvorby, zvláště sebraných kreseb.

Neboť Josef Manes je nutně základem každé naší výtvarné kultury, ústřední postavou, u níž musíme si jasně uvědomiti její růst, dílo a význam, protože dobýváme tak zároveň poznání o předpokladech směru a rázu umělecké práce v Čechách. Je prvním výtvarným představitelem a zpodobovatelem národa, tvůrcem viditelné představy bytu a rytmu národního celku, objevitelem a básníkem jeho hromadného citového obsahu. Ale — jeho dílo není zcela hotové a vyjádřené, není takovým dopověděným celkem, jakým je hudební odkaz Smetanův, úplně domyšleným a také dosaženým, nýbrž je roztříštěno ve spoustu pokusů, nápovědí, instinktivních postřehů a nedopověděných úmyslů a konečně v příležitostné realisace. Veliká, avšak nedokončená životní práce Manesova je především zkoumáním cest k našemu kraji a lidu, jenom ve svých vrcholných výsledcích je už také ztělesněním a výrazem jeho podstaty ve formě výtvarné, velikou a uzákoněnou básnickou syntésou. Proto rozbíhá se v několik směrů, jež nutno vzájemně rozlišiti úplným shrnutím všeho, co kdy udělal, a hledati v nápovědích i konečných útvarech vlastní tvůrčí nerv, onen žhavý bod chvíle věštčího styku představitele s představovaným národem, kdy jedinec vyviděl a uhodl svůj lid, umělec potkal se s osudovým základem jeho duchovní bytnosti.

Zatím nepřehlížíme ještě celý rozsah životní práce Manesovy, ale i tak vynikají z ní zřetelně dva základní proudy, dvojí způsob chápání umělecké úlohy. Jeden jeví se jako živý malířský smysl pro organickou přírodu, sensitivní vnímání barevnosti přítomného života, druhý je veliká náklonnost i schopnost zevšeobecňovati postřehy a dojmy, zjednodušovati člověka, přírodu i děje, lineárně a komposičně v poetický a hudební výraz trvalých stavů, ukázňovati je

[23]) K. B. Mádl: Josef Manes, jeho život a dílo. Praha, 1905. — Nakl. F. Topiče.

slohem, měniti je v monumentální dekorace. Malířské nadání Manesovo způsobuje, že jeho postavy nikdy nejsou abstraktními schematy, neboť jeho barevný cit a veliká zásoba pozorování vždy dodávají života povšechnému idealismu jeho postav, modelace oživuje vnitřek souvislé linie, malířské rozpracování do světla a stínu obohacuje typisující základ.

Ovšem teprve po veliké souborné výstavě celého díla netoliko Manesova, ale i jeho rodiny bude možno vymeziti tyto základní vlohy do úplně jasného názoru o jeho výtvarné individualitě, neboť pak půjde zjistiti také definitivně jeho vývoj, vše, co přejal cizího, vlivy a vzory, pod kterými uzrál, rozložiti způsoby jeho názoru a postup ztělesňující malířské práce. Mnoho se osvětlí, až budou zpřístupněny práce z mládí, kde bude možno sledovati vývoj jeho lineárního citu a barevného smyslu. V těchto prvních pracích objeví se snad základní prvky, ze kterých vyrostla jeho linie v podstatné předpoklady a důvody jeho potomní formy. Však už dnes je jisto, že vděčí za svůj způsob, jak pozorovati a jak překládati mnohotvárnost přírodních zjevů v mluvu kresby, především svému otci Antonínovi a strýci Václavovi. Otec naučil ho viděti krajinu, vštípil mu smysl pro sklad a ráz naší země, takže ji znal a chápal jako málokterý z našich krajinářů a odkázal mu svůj akvarelový sloh v krajinářských studiích, jakož i svůj způsob kresby stromů a vegetace. Tato stromová linie Antonína Manesa je přežitkem osmnáctého století, je vlastně reakčně rokoková v době empirové: pružná arabeska, několik klikatých vydutých obloučků, jimiž udržuje se a kontrastně vystupuje ve tvaru světlo naznačené položeným tušovým tónem.[24]) Je neklidná a živá, chytá dobře druhový charakter vegetace, tvoří zajímavou arabesku a dodává ploše vzduchu. Josef podržel tuto lineární zkratku otcovu a užíval jí jmenovitě ve svých náčrtech, rozvedl ji časem do větší šíře a pohyblivosti, ba prudkosti, takže nabývala až formy monumentální nebo dramatické.

Strýc Václav byl malíř s nadáním nevelké rozlohy a hloubky, spíše typický empirový kreslíř, blízký slohově Tkadlíkovi; jeho oleje jsou obrazy náboženské a portrety, jež však přestávají na vystižení typu — snaha o podobu nejde až k výrazu osobního charakteru. Patrně on naučil Josefa ostré obrysové linii, úhrnně jímající plastiku lidského těla plochou souvislou křivkou beze stínů, téměř abstraktní a geometrického rázu. První práce Josefovy, ještě z dětských let (v majetku p. F. A. Borovského), jsou ovály, do kterých vkresleny na tečny a úsečky rysy obličejů, nebo konstruované profily tváře spojeného obočí s nosem, vesměs povšechné tahy již tehdy o velikých očích, jasně přehledné ve formě. Za pozdější

[24]) Naznačil jsem její vývojovou souvislost v Lumíru 1917, roč. XLV., str. 382.

výchovy školní i vlastní oživoval Manes tento lineární základ podrobnou modelací, dosti ostrým a zevrubným vystínováním lineárně cítěného celku, rozváděl lineární kostru v malířsky živý povrch. Vliv učitele Tkadlíka znamenal asi mnoho pro zvýraznění jeho modelujících prostředků, zvláčnění a změkčení jeho linie, jež nabyla rytmické vroucnosti, rozšířila se od siluety dále do plochy a spojením jemných křížků a bílé křídy utvořila jakousi barevnější plochu. Postupem let přibyly ještě vliv Genelliho v poměrech těl, Corneliův v monumentálním zvýraznění pohybových možností těla, Schwindův v komposici, Richtrův v dekorativním rozložení kresby po stránce, Rethelův v pathosu vzrušených scén (Válečná hudba). Byly to vlivy vesměs úrodné, které vlastně odváděly Manesa od základního směru, jímž byla původně řízena jeho rubenovská školní výchova, kterou měl se státi z něho historický malíř. Nestal se jím jako tolik jeho současníků, ale nutno říci: na štěstí.

První obrazy ukazovaly na takovou dráhu, ale bylo Manesovým životním údělem, že tvůrčí neklid a povaha, jež životně jistě byla sama sobě osudem, strhovaly ho k přímé účasti na životu, že miloval příliš věci, než aby byl mohl utkvíti v klidném ústraní umění provozovaného jako jeden obor, jako profese. Proto stále rozbíhal a málo uskutečňoval ze svých velikých plánů, málokdy hotově prováděl — a to takřka spíše jen jako improvisací; tvořil příliš citově, ba nutně životně, proto nemohl jenom malovati studená plátna historických scén a náboženských výjevů, jaká malovali jeho soudruzi. Byl romantický historik, ale epického rázu, jejž zajímal celý dějový proud, nikoliv ojedinělý vytržený moment, a proto místo po obrazech toužil po cyklech vnitřně spojených a zbavených pouhé divadelně malebné dokumentárnosti, ale vystupňovaných do významu všeobecného. Příběh měnil se mu v alegorii, v ztělesnění přírodních stavů, ve výtvarné zhuštění dojmů životních, takže zvěčňoval osobní city už stranou jedinečného popisu zážitku jako osamocené události. To je jeden rys Manesova uměleckého charakteru, ale kromě tohoto velikého daru zhudebňující dekorativnosti, jímž vytváří novou neskutečnou sféru ideálnosti, je nadán také velikým zájmem o skutečnost, je obdařen sensitivní uměleckou zvědavostí a potřebou nepřetržitého pozorování světa, ve kterém žije. Proto je z našich největších krajinářů (prosytil objektivní formy krajiny osobním lyrickým duchem) a jedním z prvních lidopisců; jeho genrový smysl pro současnost projevoval se malířsky v obrazech i kresbách rokokového zabarvení, jako živý protiklad modelového realismu školy Rubenovy.

Všechny tyto sklony a touhy spojovala pak v jednotný výraz veliká vůle slo-

hová, jevící se jednak ve vědeckém téměř badání historickém, jednak v pudové potřebě vytvořiti nadosobní celky, dekoraci prosycenou životním obsahem dobovým i osobním. Odtud je v Manesovu díle tolik náčrtů, studií a návrhů a pravidelně donucoval ho jedině zvenčí přišlý popud zastaviti celoživotní pozorování, hledání a uhadování v příležitostném díle, jakoby prozatímně ukazujícím cit básníka, barevný smysl malíře, konstrukci a píli kreslíře, slohovou kázeň dekoratéra, vědomosti krajináře, přírodozpytce a lidopisce. Prováděcí metoda takových prací ukazuje pak názorně postup jeho tvůrčího pochodu i vnitřní základy jeho uměleckého organismu. Manesovo umělecké školení směřovalo ke kartonu a k dokumentovanému realismu, jeho přirozená vloha byla pak poetickofantastická, byl snílek, oživující přírodu vidinami. Tyto vidiny zachycoval tak, jak mu táhly duší, spěšnými náčrty, kde chytal rytmus svého snu, zformovaný obsah své představy, ztělesnění postav, jež žily v duši. Prvním zřetelem byl mu výrazný pohyb postav, další prací dodával jim výtvarné věrohodnosti a pevnosti vypracováním podrobností tvarů. Jeho studie aktů (vyjímaje práce školní) jsou asi vesměs pomůckami děl zamýšlených nebo prováděných, znamenají tedy druhou stanici umělecké práce. Mají ráz soukromý, ježto slouží už určitému cíli, jsou předem částmi větších celků na rozdíl od poznámek o krajině, věcech a lidech, dělaných v přírodě, jež jsou dokumenty Manesova poznávacího hladu.

Devatenáct reprodukovaných prací patří skoro vesměs k takovým pracem pomocným, nejsou náčrty, ale studiemi, a pocházejí z doby, kdy už Manesova forma byla hotová a zralá, z let padesátých a šedesátých, takže nepoučují o jejím předchozím vývoji. Snad jenom poprsí dívčí z r. 1853, také časově patrně první práce v souboru, je skutečnou skizzou. Jak dosvědčuje přípisek, je památkou nebo vzpomínkou chvíle okouzlení mladou dívkou, bezprostřední poznámkou zažitého dojmu, kdy kreslíř vnímá malebnou něhu celku ženského zjevu a vyjadřuje je nakypělou arabeskou neklidných tenkých čar, zastavuje se jenom u půvabu profilu obličeje a oka, nepouštěje se do podrobného zkoumání kresebného. Pozorujeme pravidelně i jindy při portretních pracech Manesových, že zde se nejvíce projevuje jeho vloha malířská, jako též při námětech ze současného městského života. Tu bývá upoután barevným vzezřením života a odhaluje tak malířsky poesii každodennosti. Tento cit pro barvitost současné přírody ukazují i kresby portretní (rovněž genrové kresby ilustrační), kde nedostatek barvy zřetelně prozrazuje, že snílek a básník Manes nikdy nebyl psychologem, zkoumajícím v zobrazované tváři základy lidské povahy, předpoklady a odůvodnění člověkova charakteru. V jedinci hledal všeobecný rytmus, jak dokládají

příklady našeho souboru: Studie dívčí hlavy, Dvě kresby dívčí hlavy, Studie hlavy arch. Ullmanna, Studie hlavy sv. Václava a Poprsí děvčete s deskou. Tyto práce jsou rovnoměrně hluboké, spíše plošné a vždy převádějící osobní podobiznu do idealisované všeobecnosti. První zájem umělcův platil ustavení souvislého oblého obrysu, zcela v tendenci empirových portretů strýcových (barevná stránka malovaných podobizen pochodí spíše z vlivu Machkova a Tkadlíkova), ale ovšem linie Josefova není tak ostrá, je zvlněnější a širší, má více něhy. Od uzavřené siluety postupoval k vytýčení tvarových oblin kresbou nosu, úst a zvláště očí, střediska a zřídla výrazu, linií pokud možno plynulou, již spojoval stínováním s ostatní plochou. Toto stínování je práce neobyčejně jemná a citlivá, zevrubně sledující pohyb ploch obličeje ze světla do stínu a zaoblující jejich plavný tok, ale nedává kontrastů a nepravidelností, nerozlišuje podstatné vlastnosti určité tělesné konstrukce, vlastního vnitřního útvaru hlavy a jejího vnějšího objemu. Stínování přidržuje se také spíše okrajů siluety a ohraničujících čar, aby tvořilo souvislou malířsky zpracovanou plochu, ve které žádný rys není zdůrazňován proti celku.

Proti roztěkaným, rozbíhajícím se liniím kresby z r. 1853, kde obráží se neklid prvního dojmu a chvatného malířského postřehu, mají ostatní podobizny klidnou stejnosměrnost, úměrné kreslířské zpracování přírodních objemů v plochu, kde každý detail platí stejně, prodchnut je týmž ideálním rytmem. Tak ukazují tyto kreslené podobizny, že Manesovým cílem při portretování byl uzavřený, harmonicky stavěný a barevně zajímavý obraz, popsání rozvlněného povrchu, nikoliv podrobné zkoumání plastiky a dramatických možností lidské tváře, aniž psychologické studium jedinečných povah. Jeho práce šla k objevení typů.

Jak barevně je cítěna Manesova kresba, ukazuje akvarelovaná studie hocha, jíž užil v komposici ilustrace písně „Nepudu domu“,[25]) asi s počátku let padesátých (souzeno podle nejednotné obrázkové komposice a plošného spojení práce malířské a kreslířské), k níž druhou studii (při jídle) má Moderní galerie. Kresba přechází tu organicky v barvu, spojuje se s ní v tón, v plochu, která však jenom koloruje a proto nevyužívá svých světelných možností. Na studii, jako na provedeném listu, vidíme jakési úměrné ladění barvy do jisté stupnice, plošné, ba řekl bych heraldické držení celku. Právě takový poměr kresby a barvy je také v Amorově snídani, podélné variantě motivu, provedeného ještě dvakráte na výšku a nalézajícího se nyní v Moderní galerii a v Museu plzeň-

[25]) V majetku pana dra Palkovského; barevně reprodukována jako příloha Topičova Sborníku roku 1916, čís. 1.

ském[26]) a k níž známe také první náčrty a prokreslenou studii hlavy.[27]) Také zde nese kresba barvu tak, že jsou nerozlučně spojeny: kreslená kontura zesílena je v barevný stín, z něhož drobnými křížky klene se barevná plocha těla zlatovlasé ženy na loži pokrytém pardalí kožišinou a prostěradly. Barva sama nemodeluje; jako kresba nesahá hlouběji do konstrukce, tak nejde za lokální zbarvení předmětů a nepřekračuje hranic vytknutých kresbou, ani místně, ani prostorově, leda v několika volných skvrnách stolku a zátiší v pravém rohu, naznačených téměř bez kresby. Ale i zde, jako v ostatním celku, jsou tóny kladeny poměrně a nemají konstruktivní síly, na pohled pestrý povrch je utlumen a podřazen v určitou barevnou škálu; úloha malířská byla u Manesa téměř vždy ovládána principy plošné dekorace — barevný smysl podléhal slohové kázni.

Ostatek interiéru je k tělu dosti nesourodě přidán, akvarela byla patrně přípravnou studií k obrazu, vnitřně příbuznému provedeným olejům Jitra a Večera (z r. 1857), jimž bude patrně také časově blízká, jsouc jistě starší, barevně volnější Iridy. Nasvědčuje tomu též vlahá atmosféra ženství, smyslně cítěného, vláčný pohyb rozvitého ženského těla, viděného právě tak intimně mužsky jako na pendantech Jitra a Večera, námětech tehdy častých zvláště ve francouzském umění. Kresba k Jitru ukazuje ještě jasněji než barevná Amorova snídaně základy a postup Manesova zobrazování lidského těla. Jako u hlav, vidíme zde nejprve lineární stanovení obrysu, jejž další práce rozšíří ve stín a přidá mu postupně oblosti paralelními a křížkovými čarami, kdežto nejvyšší místa vyznačena jsou bílou křídou. Studie podrobností (linie zad, pohyb hlavy, poloha rukou) dosvědčují zase, jak záleželo Manesovi vždy na ladné linii platné o sobě, nikoliv na prozkoumání stavby a látky určitého těla. Životní sílu dodává této linii pudová smyslnost, tělesný přímo cit ženské krásy, spíše však celého ženství než jediné ženy. Tento ideální celek musí vyjádřiti stále idealisující vlna hudebního pohybu čáry, souzvuk, vnímaný umělcem, kdykoliv patřil na nahé tělo; chápal také všechen pohyb vždy v nahém těle, bez oděvu. Dosvědčují to postupné studie ke komposicím, vypracované lineárně i pohybově na nahých tělech a dodatečně pokrývané draperií. Z nich je i mužský akt pro postavu spisovatele na diplomu Dědictví Cyrila a Metoděje z r. 1856. Také zde u mužského těla zajímá Manesa jen spojení a rytmus údů, nikoliv jeho kostra a svaly,

---

[26]) Barevná autotypie listu Moderní galerie je v díle Mádlově, tab. 51.

[27]) Náčrty z majetku p. F. A. Borovského vystaveny na výstavě Prahy 1750—1850, čís. kat. 24, str. 134; hlava reprodukována v díle Mádlově. Tab. 87.

krásný pohyb měkce chycených mužských forem, které hlásí se pak na provedeném rytém diplomu zpod šatu úplně samosprávně, takže záhyby roucha podřizují se úplně přikrytému tělu. Tento akt ukazuje, že i pro příležitostné práce grafické dokumentoval se Manes na živém modelu, a varianta podepřené hlavy a ruky, užitá na rytině, dokládá, jak snažil se pohybový rytmus vskutku vyviděti z přírody. Studiem modelu oživovala jeho zprvu ostrá čára, obrys rozvíjel se do šířky a přibíral stín, takže modeloval více nežli s počátku, kdy ve školních aktech musil pokrývati celou plochu svých těl buďto ostrým a jemným stínováním nebo vodorovnými čárkami, podanými měkkým uhlem. Zvláštní fysický charakter těla nevystihl Manes nikdy, vynechal všechny individualisující deformace, ale přestal na vyjádření povšechného typu a na těsném spojení s plochou; poměr těla k ploše cítil silněji než jeho plastickou tělesnost. Další vývoj šel k rozvoji původně tvrdého pohybu těla a k malířskému vypracování jeho povrchu. Nejobvyklejší pomůckou byly mu ve tvaru křížků vedené čáry u aktů a polohy souběžných čárek u komposic, jež spojují se dobře s konturou a vážou okraje těla s hlubinami jeho vnitřku, zaznamenávají reflexy světelné, popisují jeho povrch tónovou plochou, leckdy neklidnou, takže až ztrácí se životní souvislost částí. Proti starším kreslířům (třeba Tkadlíkovi) je Manes pokrokovější, jeho kresby mají více vzduchu, atmosféry, kdežto Tkadlíka vábila jenom plastika zjevů. Nahé dívčí tělo, které sloužiti mělo k neprovedené komposici Kytice z Rukopisu Královédvorského (tedy z doby mezi r. 1857—1860), [28]) k vyplnění pohybově a výrazově hotového návrhu podrobnostmi, je až rozrušeno drobnými křížky v dlouze pojaté celkové linii. Takové promodelování povrchu působí jednotvárně, ježto nedává vystupovati ani konstrukci a kvalitě objemů, ani citovému výrazu linií, jímž jsou přesyceny první náčrty, je prostředkem malířským, aniž má smyslnou plastickou sílu barvy. Má ráz plošný a vskutku rozvinují se také postupem času (a souběžně s malbami) Manesovy práce stále více do plochy, spojují se s ní stále organičtěji, až různoměrné nadání spojuje se organicky ve vrcholně velkorysé dekoraci. Že tato dekorace neustydne v prázdné stylisaci, v odživotněné pojmové formuli, je zásluhou barevné složky Manesova talentu a neúnavné zkoumavé a dokumentující se práce s modelem. Velká fantasie tvarová a bohatý repertoár pohybový doplňují se stále názorem, každý náčrt zpaměti dokládá před přírodou provedená studie, které byl umělec sám vždy posuzovatelem nejpřísnějším. Časté přípisky na kresbách opravují chyby proporcí,

[28]) Rukopis Královédvorský. Ilustroval Josef Manes. Vydal F. Šimáček, 1886. Reprodukce náčrtu na str. 68.

nejasného pohybu, nepřesného vystižení světla, právě tak jako četné varianty zlepšují rytmické vyvinutí těla. Také sedící ženský akt se zrcadlem má německou poznámku o příliš dlouhé části ramene. Motiv, doplněný rouchem, proveden byl na záhlaví adresy hraběti Vojtěchu Nostitzovi-Rhieneckovi, datované r. 1863, ale zběžný náčrt postoje nalezne se opakován ještě v zápisníčku mnichovské cesty z r. 1864 v majetku p. F. A. Borovského.

Srovnáváme-li tuto kresbu s jinými časově ji předcházejícími, zříme, jak svobodnou stala se prací a časem Manesova linie a jak úplná byla jeho vláda nad tělem. Podrobné rozkřížkování reflexů ustupuje někdy na rozhraní šedesátých let, nebo přidržuje se toliko okrajů, zpevňujíc je a určujíc výběh tělové klenby, který ve vrcholcích zachycují pak světla, nanesená bílou křídou — tedy prostředek malířský, nikoliv kreslířský. Plynulost a souvislost linií je úplná a téhož rázu jako vyjádřená měkkost těla, ale je živější a vyjádřenější v pohybu při dokonalé rovnováze končetin. Ze šedesátých let bude asi akt pozorovaný od zadu v krásném pohybu, úryvek některého reje těl, jež nalézáme načrtnuty již na Manesovu Soumraku z r. 1852 i jinde, snad byla to příprava pro jeden z dvou neprovedených obrazů: „Buk“ nebo „Skupina víl mezi stromy v listnatém lese u rybníku“, o nichž nás zpravuje F. X. Jiřík i různé olejové i kreslené studie. Do jejich okruhu patří nejspíše také kreslířsky nejzralejší, protože nejprostší postava ženy se zdviženou levou rukou, úplně plastická ve volné měkké linii, ve které zcela vystiženo je tělo, tiché kouzlo jeho pohybů, životní celek, podaný jednotným nepřerušeným tónem.

Tuto tónovou vlastnost, plošnou plastičnost kreseb zjevují nejdokonaleji Manesovy práce poslední, z doby, kdy chystal se vtěliti celou svou životní zkušenost, všechny své vědomosti o národě a všechen svůj dar objevitelský a pozorovatelský v celek Orloje.

Zde spojily se oba proudy jeho nadání v plnou a definitivní výslednici, v díle, kde lineární konstrukce dává rytmus celku a rozveselena je v bohatou barevnou instrumentaci. V Orloji proměnil skutečně všechnu přírodní skutečnost a ideální formu v dekoraci, která je plnokrevným ornamentem básnicky viděným a životně dokumentovaným. Zde pozorování měnilo se mu ve vid, v nový uzavřený útvar, dosažitelný jenom dlouhou prací. V aktové kresbě pro oblečenou postavu z Únoru nacházíme takřka pohybovou osu a lineární jádro figury, vypravené v definitivním díle šatem a barvou a přivedené tam v komposiční závislost na postavě hlavní.

Na kresbě děvčete z Dubnu vidíme, jak forma je očištěna, jak tvary dříve

pouze ohraničené nyní splývají, tělo dříve okreslované dýchá, bývalý popisný klid tvaru zaměněn za volný pohyb plošně vyjádřený. Na studii pro Květen je pak přímo viděti, jak dílo rostlo. Do prvních náčrtů přibývalo kresbami masa a krve. Akt z Moderní galerie je monumentální kus teplého lidského života, prostý pohybem, definitivní propracováním rozvitého těla, vyjádřeného bohatým, ale vyváženým rytmem. Tento pomocný akt ženy mění se potom na naší kresbě v ideální zjev, ve ztělesnění měsíce lásky, kde postoj jednou přijatý je úplně zachován, ale dostává nový smysl a výraz rouškou. Manes vytahuje zde objem v základní linie výrazové, zjednodušuje je, aby se nestaly mrtvými, rozvádí životní pohyby do šířky, připravuje tak lineární kostru pro zeživotňující barvu. Neboť tam, kde nejedná se o první výtrysk, o chycení živé písně srdce nezkrocenou linií, vždy naplňuje teprve barva u Manesa úplně formu, oživuje ji úplně názorně. Původně obrysová a plošná linie potřebuje smyslného prvku barvy, kolorující, nikoliv světelně modelující, která teprve prohloubí trochu suchý karton. Sama o sobě nemá Manesova barva konstruktivní síly, je měkkým zvukem bez dramatického výrazu, kdežto zvětšené kresbě nedostává se zase života, protože její přílišné úhrnnosti nedostává se kontrastů. Dokladem jsou tu práce pro dveře karlínského chrámu, prováděné asi od r. 1864 a v nichž sledujeme Manesa až do temnot jeho šílenství. První komposiční skizzy hrají pohybem a vážným bohatým dějem. Pak následují obvyklé studie s modely podle póz předem ustanovených: detailně rozpracované tělo sv. Václava v aktu, takřka bez kostry, s měkkým povrchem, tvořeným křížky tužkovými a křídovými, bez kontrastů a přestávek a shrnuté jedinou souvislou linií, s příznačnou podrobností zvláště studované ruky, hlava samostatně kreslená, studie jednotlivých postav bez zvláštního výrazového zdůraznění, už ve studii zevšeobecněné a zbavené všech osobních nebo portretních rysů, jak dokládá ministrant, určený pro žehnání sv. Václava. Konečně definitivní kartony, podle kterých Šimek modeloval reliefy, medailony apoštolů a výjevy z historických legend.

Zde, v těchto oficielních náboženských komposicích, jako kdyby se Manes vracel do doby mládí, do let, kdy strojil se býti historickým malířem a kdy zevrubně prokreslený, odhmotněný karton byl základem vší akademické dokonalosti. V mandorlách věrozvěstů vznášejí se ideální tkadlíkovští andělé, hlavy apoštolů jsou ušlechtile typické, v legendách zmizelo z postav napětí lineární a vzrušený proud dění pod stejnoměrnou pokrývkou čárek, pod kreslířskou dokonalostí, uzavřených forem málo výrazných a živých. Tak kresba hocha Žehnání je na studii živější než na provedeném kartonu, protože linie není tam tak defi-

nitivní, napovídá tvar s většími kontrasty, vyvolanými užitím bílé barvy, nebo na Zabití sv. Václava přestává tvůrčí práce skizzou, kde stanoven byl definitivně pohyb, a nastupuje potom pouhé provádění, kreslířské pokrytí povrchu, vyplnění lineárních hranic těla bez proniknutí jeho kostry a plastiky. Místo pudového, barvou zpívajícího ornamentu, zříme úměrné a chladně krásné výjevy. Pak uvědomujeme si, jak hluboce moudrý byl osud, jenž svedl Manesa z dráhy vysoké malby, od dobových úspěchů čistého malíře a donutil ho vší tísní poměrů, že poslechl hlasu svého nitra a naslouchal tepu doby. Jeho nejvřelejší a nejhudebnější práce vznikly z tohoto vnitřního útlaku, prosty slohu pouze dobového a jenom formálních úmyslů. Jsou monumentální i při nejprozatímnějším tvaru, protože v těchto příležitostných pracích, ornamentech, dekoracích a náčrtcích dal Manes nejvíce sebe a své nejčistší touhy a tak takřka prozatímně odhaloval nám tvůrčím instinktem čisté zdroje hudby, jež proudí u nás z lůna země a ze srdce národa.

V. V. ŠTECH.

Josef Manes: Portrétní náčrt s přípiskem „Glückliche Stunde bei Madame Koler 1853“. Kresba tužkou a křídou na žlutém papíře. — Výška 19·7, šířka 14·3 cm.

Josef Manes: Hlava hocha z písně „Nepůjdu domů". Akvarelovaná tužková kresba. Výška 14·8, šířka 13·1 cm.

Josef Manes: Dvě studie dívčí hlavy. Kresby tužkou a křídou na žlutém papíře. Výška 19·7, šířka 14·9 cm.

Josef Manes: Dívčí poprsí. Kresba tužkou se stopami bílých světel.
Výška 14·7, šířka 22·5 cm.

Josef Manes: Sedící mužský akt. Kresba tužkou. (Studie k diplomu Dědictví sv. Cyrilla a Methoda z r. 1856). Výška 29·5, šířka 20·5 cm.

Josef Manes: Studie k „Jitru“. Kresba černou a bílou křídou na šedém papíře. Kol r. 1857. Výška 30, šířka 31 cm.

Josef Manes: Amorova snídaně. Akvarelovaná tužková kresba. Varianta kresby v Moderní Galerii pražské. Kol r. 1857. Výška 15·2, šířka 23·6 cm.

Josef Manes: Půlakt: Kresba tužkou na žlutém papíře. Snad k alegorii „Léta“. Výška 37·6, šířka 37·7 cm.

Josef Manes: Studie ke „Kytici“ z rukopisu Královédvorského. Kresba tužkou. Kol r. 1859. — Výška 43·3, šířka 23·5 cm.

Josef Manes: Studie aktu ze záhlaví adresy Vojtěchu hr. Nostic-Rieneckovi z r. 1863. Přípisek: „Der Theil v. d. Schulter zu lang". Kresba tužkou a bílou křídou. Výška 33·3, šířka 15·8 cm.

Josef Manes: Ženský akt. Snad studie k „Soumraku“ z r. 1852.
Kresba tužkou a křídou na hnědém papíře.
Výška 33, šířka 20·8 cm.

Josef Manes: Studie ženského aktu. K „Únoru“ z Orloje. Kol r. 1866.
Kresba tužkou. Výška 20·4, šířka 14·1 cm.

Josef Manes: Studie k „Dubnu“ z Orloje. Tužková kresba na šedém papíře. Kol r. 1866. Výška 39·9, šířka 25·7 cm.

Josef Manes: Studie k „Máji“ z Orloje. Kresba tužkou a perem. Kol r. 1866.
Výška 33·3, šířka 28·4 cm.

Josef Manes: Studie ke kartonu „Sv. Václav žehná stavbě chrámu“ pro dvéře karlínského chrámu. Kresba tužkou a bílou křídou. Kol r. 1865. Výška 23·8, šířka 19·3 cm.

Josef Manes: Hlava muže. Studie ke kartonu „Smrt sv. Václava“ pro dvéře karlínského chrámu. Kresba tužkou na žlutém papíře. Výška 13·2, šířka 14·7 cm.

Josef Manes: Podobizna architekta Ullmanna. Studie ke kartonu „Svatý Václav žehná stavbě chrámu“ pro dvéře karlínského chrámu. Kresba tužkou a křídou na žlutém papíře. Kol r. 1865. Výška 12·4, šířka 10·6.

Josef Manes: Studie mužského aktu ke kartonu „Smrt sv. Václava“ pro dvéře karlínského chrámu. Kresba tužkou a bílou křídou na žlutém papíře. Kol r. 1865. Výška 44·3, šířka 36·8 cm.

NEDOČKAVÁ PROCHÁZKA.

Jsme nedočkavi na svou budoucnost. Čekáme na její příští; ale ona přijde a může se stát skutečností, zrodí-li se napřed v n á s. Jakmile bude jednou zrozena v našem nitru a jakmile bude tam pro ni místo, může se i zevně, hmotně uskutečnit. Touhy po budoucnosti našeho umění plály a pálily už dlouho. Neboť lze říci také o umění (jež tolikrát bylo různě definováno a nazýváno), že umění je zpřítomněná budoucnost; v něm dožíváme se už dnes my, kteří průměrně a zvolna svět žijeme a cítíme, věcí a pocitů, kterých bychom se teprve v dlouhé budoucnosti sami dožili. Odtud, proč přes nedohlednutelné poklady starého umění otevíráme svou náruč dychtivě nové budoucnosti umění; čekáme od něho již v přítomnosti šířku budoucího života a jeho pokračování, nám neznámé. Náš obzor a naše světová klenba (jichž středem jsme my) jest naplněna a oživena tím, co umění přineslo, co několik velikých uměleckých srdcí dovedlo pro národ docítit; obzor se novým uměním vždy více zalidňuje, vždy více plní novými zjevy a představami — ale je to snad nevděčné, rozevírají-li se naše lačnící srdce skulinami a prázdnými místy, jež vybývají ještě na národním obzoru, a s touhou očekávají vždy nová další naplnění? Nedočkavé tušení, kterým jsme tu napiati, znamená, že se má a může ještě mnoho stát na našem obzoru. V srdcích je místo pro tuto budoucnost. Geniální, veliké srdce mohlo by v těchto prázdných, zejících místech naráz rozevřít nový kus naší budoucnosti. Nedostane-li se nám však jeho pomoci a zůstaneme-li odkázáni my drobní jen na sebe, střádáme si svoji budoucnost drobnými činy sami ze sebe, vyhmatáváme ji, jak se může zrodit v prostoru mezi pomalou skutečností a utíkající, napiatou naší touhou. Umění dostává se na svět velkými činy, ale také drobnou, hmatající činností obecného pudu.

Všude v našich uměních cítíme tento tah a touhu za budoucností. „C h t ě n í“ neutuchá a neumdlévá v celých generacích, objevuje se vždy v novém způsobu a i kdyby vždy neplodilo, „chce se“ stále mnoho, t. j. neurčitě, a protože chybí pravé silné srdce, které by toto chtění naráz ve skutečnost přetavilo, přichází umění zvolna v přítomnost a těžce jako s t a v n á z o r o v ý. Stav zvolna se jasnící; bojuje se tu s něčím, tam za něco, uzavírají se v mysli vždy určitější přátelství k jedněm uměleckým zjevům, k jiným pevné odpory. To jsou vztahy, jimiž připíná se rodící se umění ke skutečnosti, ale už také z ní vykročuje, to jsou jako údery vesel, kterými rozvažující cit vede lodičku umění nejistotou kupředu. Cestou hromadí se nám citové zkušenosti, úlomky, z nichž bude se jednou stavět. Tak jen zvolna z m n o h é h o stává se n ě c o vždy určitějším a nám milejším, vymezují

se tak tvary, dříve neznámé. Naše malé mysli jsou v souhrnu jako staveniště nebo huť velké stavby: tu se scházejí jednotlivé balvany, teše se v nich, vybavují se z nich vždy více tvary, budoucí součástky, ale leží ještě kolem, aniž je jasna jejich budoucí souvislost; ale i ta se dostaví jednou a ony se vznesou vzhůru, aby zaujaly své místo, byly členy v celku stavby. Kdyby do této huti přišel geniální duch, oč pohnul by pracemi, jak by rozvrhl stavbu, její postup, součásti, jak by vše uspíšil hodnotovými jednotkami díla, jimiž by byla budoucnost ducha přenesena do přítomnosti! Nejsme-li tak šťastni, aby geniální duch byl mezi námi, zůstaneme při své drobné práci na velké budoucnosti.

Chodili bychom však již rádi touto budoucností (i když víme, že její stavba nebude vlastně nikdy ukončena). Jaká bude naše umělecká budoucnost? Jaká bude třeba naše architektura? Nedočkavá touha dychtivě předbíhá ruku a příležitost k uskutečnění. Naše budoucí města a domy jsou ještě spíše v naší mysli, tam se vlastně více staví než ve skutečnosti; zde leží již některé polohotové, jinde teprve počínající se tvary, jichž celek a spojitost docifujeme, tušíme prozatímně v mysli. Projděme se aspoň zatím v mysli takovou budoucí osadou, jak je právě v naší mysli rozestavěna a jak je dotud vývojem hotova. Podnikněme takovou nedočkavou procházku!

Cesta k naší osadě se často zatáčela a prošla mnohými zkušenostmi i poznáním. Časově daleko za sebou máme naše stará krásná městečka a vesnice, kdy ještě byla stará, dobrá architektura a stavitelství. Čas nás z nich vyvedl a nic tyto krásné doby nemůže vrátit. Čas plynul a podle cesty, kterou jsme se brali, nedělo se dlouho téměř nic, nestavělo se, spíše setkávali jsme se se zbořeništi. Ohlédneme-li se tam zpět, rozkládá se za námi jakési prázdné, nečinné temno, nepřekročitelně nás dělící od starých krásných dob. Začalo se nám jevit zvláště pak nepřekročitelným, když na opačné straně, kupředu, počalo nově svítat nadějí na nové umění. Obrátili jsme se sem a jsme nyní vedeni myšlenkou, že si postavíme od základů nová sídla. Od té doby jsme prošli mnohým, mnohými povzbuzeními i zase kolem mnohých svodů. Vpravo i vlevo otvíraly se občas pohledy do kvetoucích cizích měst a architektur, zdálo se nám, skvělých a dařících se. Ohlíželi jsme se, pozastavovali nad nimi v údivu, ale vždycky se v nás konečně ozvalo: Ne, to není podle nás a pro nás — a dali jsme se dále. Budeme si vše musit udělati vlastníma rukama, máme-li být s ní spokojeni. Naše osada, kam chceme, je stále v dáli před námi. Zahlížíme ji však již a pokud ji můžeme už z nynějška, ještě dalekou, rozeznat, jak se v kraji rozkládá rozestavěna, liší se od všeho, co jsme dosud kdy cizího viděli a kde jsme i nabývali zkušeností. Jaká je?

Ku podivu nepodobá se ani dost málo onomu pravítkovému regulačnímu schematu a akademismu, jehož zbytky v sobě stále ještě musíme dobíjet, ač jsme si je už dávno přehlasovali a jsme jim zřejmými nepřáteli. Ale naše osada se nepodobá ani tomu, co bychom kdysi proti pravítkovému zlu byli pokládali za lepší a kde jsme nalezli mnoho poučení: není ani dost málo podobna italianismu, který přece po celá staletí pro půl Evropy upravoval obydlí a města v úhlednou monumentalitu a pozemskou krásu (a sytil umělecky i naše předky!). Věru, že bylo blízko a byli bychom se k němu znovu v době temnoty utekli a opět se jím dali zachránit; ale náš cit nám zase včas zabránil. Naše osada však není podobna ani druhému dobrému řádu, který jsme ve světě jako poučný nalezli: umělé malebnosti, která v poslední době dobývá světa; vytvořili ji Němci ze zdravých podnětů středověkého města v jakousi odpomoc proti schematické pustotě, ale i ona již již počíná tuhnouti v mrtvou soustavu, neboť je to malebnost z rozkazu. Ničemu tedy z toho není podobno, co před námi leží. Cítíme za sebe: aby se soukromý i obecný život šťastně vyvíjel, není třeba ani tvrdé absolutní pravidelnosti, která by jedince i celou obec tísnila ve veřejnou monumentalitu, ani není zase třeba, aby každý jedinec, každý dům a celá města tvářila se trvale a za každou cenu co nejmalebněji a zajímavě — pro kolemjdoucího. Budeme — rozpoznáváme v sobě — méně velkorysí a monumentální i méně malební, ale zato více přirození. Neboť ony soustavy vycházejí k sídlu z vnějšku a my vyjdeme z přirozenosti, svobody života. Nechce se nám život vnucovat do úhlů a tvarů pro vnějšek, ale budeme chtíti mít domy a osady, které by žily, tak jako my, po svém. Tak nějak vedle sebe, ne předepsaně stejně, v jakémsi přirozeném postoji (a i kdyby to mělo být trochu na újmu kráse!), kde na odchylce nezáleží. Domy nebudou stát ani jako vojenská řada v pozoru ani jako uspořádaný slavnostní průvod, ale jako stojí skupina lidí či rodin. Náš vývoj bude se tu chtíti dít co možno s nejméně předpisy. Zákon života je nám vyšší, než zákony estetiky.

Na naší půdě asi tedy nevznikne nikdy nějaké římské náměstí svatopetrské ani nějaký pařížský prospekt ani něco takového, jako je moderní malebný Berlín. Je dobře, víme-li to právě nyní, kdy by se zdálo, že větší budoucnost poskytne architektuře i v onom smyslu velké úlohy. Ne, to by nebylo podle našeho ducha právě nyní, kdy prozíráme víc, než kdy dříve. Myslím třeba, zda by se nám nelíbily jednoduché prostorové tvary, velkého táhlého trojúhelníku, nebo obdélníku či oválu (jako mají mnohé naše obce), avšak bez rafinovaných konstrukcí prostorových, prostě se rozkládající, kde na pravidelnosti nezáleží? Nebo, což ulice

vinoucí se s úplnou přirozeností, bez nucených efektů a třeba bez kulis? A je mnoho toho cizího krásna, co je pro nás neplatno a na jichž místo dosadíme hodnoty vlastního rázu.

Náš dům, náš rodinný dům v tomto celku dovedeme si již také v lecčemž vymezit. Když se rozhlížíme, pohybujíce se v moderním tvoření, po nejbližších a platných zákonech, tu jsou domy starých slohů, renesanční, barokní i empirové pro nás už neplatnou, krásnou minulostí. Jsou daleko za námi, mimo dosah živé paměti. Posledně souvisíme s českou chalupou, kde mnoho z nás živých se ještě narodilo a jejíž budování sahá až do okruhu naší přítomnosti. Ona je také naší trvalou upomínkou. Nemáme o ní ještě soudu, než toto dílo přírodního národního stavitelství, za nímž tušíme více rasového tepla, než se na jejím zevnějšku mnohdy výtvarně projevilo, zůstane navždy drahým národním majetkem. Což nemění ničeho na skutečnosti, že jsme ji přerostli. Rozvinuvší se život ji přesahoval, rozčlenil se a vystěhovávali jsme se z ní. Lze si zapřít tuto vývojovou skutečnost? Začali jsme si stavět (tak jako celý evropský svět) a vestěhovávat se do jakési „vily", do malého, na všecky strany rozsochatého a rozrůstajícího se útvaru či netvaru z výstupků, střišek a věžiček. A při tomto podivném typu jsme zůstali, ač byl estetikou tolik pomlouván, ale o kterém, až bude jeho pře řádně jednou provedena, se ukáže, že má vážnou dobovou podstatu, že je zjevem životným, byť znečištěným. Všecka moderní architektura nedovedla jej zdolati a byla přece tolik proti němu zaujata! (V Německu pokoušejí se dokonce proti ní vzkřísiti (chybně!) typ klasického a barokního palácku a vily!) Naše moderní architektura zůstala instinktivně při tomto typu, ale, jako jsme umělecky tolik zmoudřeli, půjde zde o to, nalézti umělecké a naše jádro tohoto typu; jeho podkladem je přirozený růst a učlenění, které jsou vlastní i našemu selskému domu a které odpovídají přirozenosti, již životu chceme dát. Nevázaná malebnost této divoké vily nechť se vrátí k přirozené nutnosti a zevně dostane se hmotě, dotud nesmyslné, smyslu, tváře, rysů.

Jdeme-li svojí budoucí osadou, jsou její ulice jakoby výtvarně hlučnější, jakoby více mluvily. Staré české chaloupky seděly ve svých vsích jako drůbež a jen se dívaly. Naše nové domy se budou více hýbat a tvářit, neboť naše stavební hmota je duchem živější, výmluvnější. Vynaložili jsme v architektuře mnoho úsilí v posledních letech, abychom se s naší hmotou obeznámili, abychom poznali výtvarnost tohoto stavebního materiálu. Myslíme, že se nám podařilo více si ji přisvojit.

A také vidíme na své procházce, že budou naše domy barevnější. Ač jsme

v mnohém blízci hranicím prostoty lidového umění, přece povahou a způsobem našeho výtvarného vyjadřování octli jsme se jinde a tak na př. malovánka v lidovém způsobu je v našem prostoru nemožná. Naše prostorové cítění a vyjadřování vylučuje existenci ornamentu ve starém smyslu. Právě teď, před našima očima, odehrává se v dílech našeho výzdobného malířství přerod toho, co kdysi bylo ornamentem. Zůstane-li, bude mít zcela novou organisaci, jiný poměr k hmotě, bude před námi v nové poloze prostorové. Zato již teď kladně cítíme, že by architektonická hmota mohla a měla být doprovázena důraznou výřečnou malbou. Barvou, která by byla součinna při výrazu. Nemyslím jen na ploché, byť těžké syté barevné nátěry smělých barev, které už teď jsou uznávány, ale na to, že by barva mohla odstínovávat a doprovázet plastiku architektury širokými tahy. Ruka, která by malovala, měla by být vidět, jak se rozpřáhala, tedy nikoli mrtvý plochý tón, jehož příchod na architekturu nelze rozpoznat. Rozhodně chce se nám po šedých obdobích zase přítomnosti silné barvy na architektuře. A není nic pravdivějšího, než chce-li se nám něčeho ze srdce. Oh, moci si zas jednou obarvit dům žijícími barvami a ne dle slušnostní škály, předpisované úřady veřejného pořádku! A každý rok jinou barvou, dle chuti a života toho roku!

A vůbec zdá se, že bychom v architektuře zase velmi rádi viděli ruku, dotek ruky, přímo do díla zasahující. Tvořivou, ne řemeslnou, nebo dokonce jen bezduše provádějící ruku. Ruka byla už jednou architekturou vzkříšena, v počátcích moderní architektury; byla vedena k bezprostřední spolupráci na plastických součástech, na místě, ve skutečnosti tvořených. Nedávno jí hrozilo vyloučení — to když architektura byla blízka podlehnout mechaniché monumentálnosti velkých mas a dospěla tak k mechanickému tvoření opakovaných tvarů. Avšak živá ruka musí být architektuře zachována, ba mělo by jí být vyhrazeno více a širší působnost, aby v díle přímo spolupracovala. Prostorový názor, naší době zrající, sjednocuje architekturu s druhými výtvarnými uměními tak časově a místně v jedno, že tvoří z téže základny jediný svět. Proto sochařská a malířská spolupráce nemusí být — jako to bylo dříve — nastolována na architektuře v rámečcích a na podstavcích — ale bude s nimi přirozeně splývat. Jest dnes zapotřebí, aby sochařovo dílo bylo nějak zvláště oddělováno, když se v naší mysli bez přehrad vznáší? Věru, s jakou chutí bude znovu nanášeno ve štuku, nebo lépe: přímo v hrubé omítce průčelí, jak rádi bychom řezali zase do dřeva sloupků a trámů, každý jinak, ale: ručně, na místě řezali! — a vše ještě dovršovali barevnými důrazy!

A teď ještě dovnitř našeho domu! I tu můžeme se dívat s uspokojením na to,

kam jsme v bytovém umění dospěli; vpravo i vlevo byly četné svody, jimiž jsme se ctí prošli. Na jedné straně sváděl od dobrého směru umělecký materialismus svou oslnivostí, luxem, pozlátkovostí, v němž proměnila se mnohá snaha současné architektury v koketerii a frivolnost; a s druhé strany vábila starosvětská sentimentalita polovzkříšeného biedermeieru, dobíhající už už slábnoucí tempo mnohé moderní architektury a nabízející svého, pro nás mdlého, ducha. Nepřijali jsme toho ani onoho, nepřestávajíce nikdy méně silně věřit, že byt každé doby je otázkou, jež třeba zodpovědět výtvarně a v přítomnosti a na kterou si nelze vydlužit. Tak jsme si udělali svůj nábytek jako věci, jež nemohou se vymknouti z téhož vážného nazírání prostorového, jež je vlastní celé době. V tomto oboru jsme byli tak pilni, že jsme tu dospěli nejdále v zařízení české domácnosti. Náš nábytek má obsažné tvary, každý kus je tak trochu zápas o něco, snad je až příliš myšlenkově zatěžkán, ale proč by neměl mít český člověk kolem sebe vážné a ne prázdné věci? Je to snad chybné, že jsme rozšiřovali svět svého myšlení i na věci kolem sebe? A na stěny bytu jsme záhy počali malovat moderní vzory, které přijímaly vždy víc a více tepla naší povahy a stopy ruky. Zdi bytu jsou nevinná plocha, na které můžeme vytvořit co chceme, ale má to být průmětem našeho myšlenkového světa, má to být naše nebes báň v malém. Můžeme ji pomalovat něčím, co by naše oči jen laskalo a těšilo, ale můžeme tu skutečně vytvořit náš prostor a vyjádřit, co v něm je. I stěny bytu mohou být vážnou záležitostí a doufejme, že náš budoucí dům ani tu nezůstane při líbivosti nejvrchnější vrstvy, ale že půjde i tu co nejhlouběji jako ve všech svých druhých částech.

Můžeme věřit, že stavba našich domů a osad roste? Vynakládáme upřímně všecky svoje síly.

PAVEL JANÁK

K R O N I K A

ÚVODEM.

Naznačil jsem již v úvodním slově k Ročence grafického kabinetu na rok 1917 úmysl vydávati sborník umělecký, věnovaný úplně jen umění českému a tímto prvním svazkem, prozatím ještě v nepravidelné lhůtě vyšlým, splňuji svůj slib. Sborník je opravdu potřebou naší literatuře, je doplňkem v řadě časopisů, pěstujících české umění buď jen staré, jako „Památky archaeologické", buď výhradně moderní, jako „Volné Směry", a je v mnohém jich protivahou. Nejde mi také o to, abych jím jenom rozmnožil počet časopisů, na jichž vyplnění je třeba sbírati materiál jen zajímavý a pestrý, jde mi naopak o to, abych vyšel vstříc a postavil svůj sborník vědomě ve službu domácí výtvarné kultury a učinil jej *archivem materiálu uměleckého,* výtvarného i literárního. Jsem přesvědčen, že umělecká tvorba česká určité hodnoty není ještě registrována v té úplnosti, jíž zasluhuje, a že pro budoucího interesenta, ať odborníka i laika, uniká značná část zpráv o českém umění nezaznamenána. Proto obmezuji svůj sborník na *bohemica umělecká* všech dob a všech oborů a snažím se v tomto rámci zaznamenávati ze současné tvorby vše, co dosáhlo určité výše umělecké a přinášeti z retrospektivy v článcích i zprávách, co odborníci ve sborníku sami budou publikovati nebo co z ostatní literatury se naskytne. Forma příspěvků má býti dokumentární, a literární i výtvarná část má přinášeti jen původní práce; ve výtvarné části budou to reprodukce pokud možno neznámých a touto reprodukcí takřka objevovaných děl domácích umělců, v části literární příspěvky vědeckých pracovníků z oboru výtvarné analysy nebo umělecké historie, kritické a nejenom referující.

Obsah prvního sešitu má býti — pokud to bylo možno docíliti v dnešních poměrech — ukázkou mé snahy a projevem stanoviska, které sborník zaujme k naší výtvarné kultuře. Článek K. B. Mádla přináší do badání o Ferd. M. Brokovovi mnoho nových popudů a znamená v stylové analyse české barokní plastiky skutečné obohacení, výklad V. V. Štecha k málo známým Manesovým aktovým studiím zařazuje kresby do Manesova díla ve snaze o kritické vydání aspoň některé části jeho, úvod A. Hofbauera k novým dřevorytům M. Švabinského analysuje hlavně technickou jich stránku a reprodukcí prvních studií a skizz zachovává pro budoucnost cenný materiál pro poznání způsobu práce Švabinského. Konečně drobné články a poznámky vybírají význačné aktuality českého života, prozatím také ještě v omezené míře; postupem času bude do nich položena značná část těžiště sborníku a dbáno určité úplnosti a všestrannosti.

Sborník je věnován nejširším vrstvám české inteligence a bude jim při vší vědeckosti obsahu a formy příspěvků přístupen; zamýšlím jím i se své strany přispěti k výchově obecenstva v otázkách umělecké kultury, k odvrácení od povrchního nazírání a chápání umění jako pouhé zábavy a ke vzbuzení úcty k práci umělcově. Pokládám sborník za doplněk soustavné činnosti, dosud grafickým závodem a grafickým kabinetem vyvinované a doufám, že budu v této činnosti dostatečně podporován.

Pokud se týče zevní formy a úpravy, není ještě definitivní, protože se mi bylo omeziti v nynějších poměrech na nejnezbytnější potřebu. Pro budoucnost slibuji, že jak část ilustrační, tak technické provedení tisku budou dokonalé.

J. Š.

JUBILEUM NÁRODNÍHO DIVADLA.

Oslava padesátého výročí položení základního kamene Národního divadla stala se skutečnou událostí našich vnitřních dějin a byla prožita všemi vrstvami našeho národa tak opravdově a vroucně, jak by nebylo bývalo myslitelno v okolnostech předválečných. Ve slavných chvílích — jež byly dosud nejkrásnější pausou za dobu války — zpřítomňovali jsme si teprve celý význam pohnutí a slávy v květnových dnech roku 1868, když lid přivážel si a kladl symbolické kameny, na kterých vyrostla potom divadelní budova, jež stala se mezníkem a pomníkem živelného pohybu národního sebeprojevování. Dějiny budování Národního divadla jsou obrazem postupu našeho obrození, dokončené je viditelným zhmotněním národní potřeby a touhy, chrámem, který vyrostl jako středověké katedrály z nejlepších sil lidové duše, jako symbol živé víry v nesmrtelnost národa.

V žádné stavební památce nemáme tak těsně spojenu ideu a věc, a žádná nevyjadřuje tak jasně zevně morální význam svého vzniku. Vnitřní cena Národního divadla, jeho význam buditelský a politický, vykoupené po dvakráte upřímnou obětavostí všech vrstev, byly slavnostně a jednotně vtěleny v monumentální výstavbě a výzdobě. Nádherné dílo jest skutečným středem vší národní práce devatenáctého století, věcně nejskvělejším, slohově nejvyšším plodem ideálních snah.

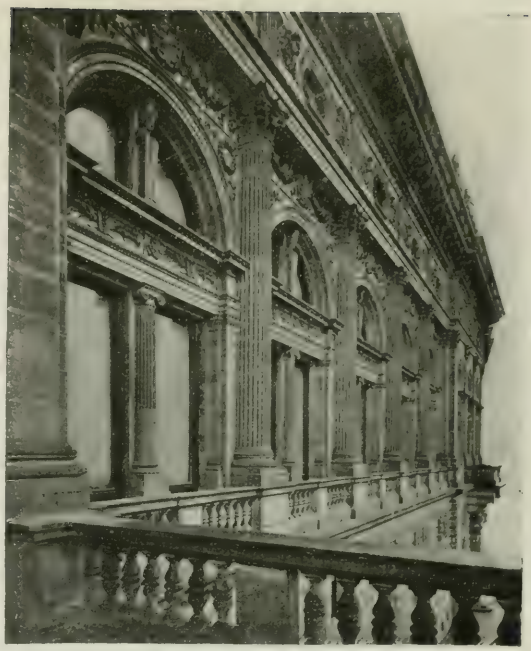
Vidíme to jasně dnes, z odstupu desítiletí, jež nemohla potom přiřaditi k němu architekturu tak definitivní a zralou, celkový výtvor tak dramatický svými dějinami i dosaženou v něm formou. Z plnosti národních sil vynořili se při velké úloze jednotlivci, kteří dovedli ztělesnit ideály a touhy ve výtvarnou skutečnost, přetaviti je v hotové typy, v symbolické děje obrážející současný život a citový obsah probuzeného národa. Těmto jednotlivcům, představujícím celou generaci, určil cíl a napial vysoko jejich vůli (už nikdy nebyla později napjata výše) architektonický vůdce, který stvořil prostory a zdi, ve kterých a na kterých rozvinovaly se jejich mladé síly.

Na místě znamenitě užitém postavil Josef Zítek svůj osobní sen mohutné stavby logicky vyvinuté a komponované s patrným vědomím účinku, přesvědčující jasným rozdělením poměrů, klidem a vahou, samozřejmostí členění, „duchem pořádku, jasnosti, velkoleposti a zároveň nejvznešenější jednoduchosti“.*) Budova Nár. divadla roste vysoko nad domácí průměr; Zítek připojil svou práci bezprostředně k tehdejší

J. ZÍTEK: NÁRODNÍ DIVADLO V PRAZE, POHLED K ZÁPAD. NAROŽÍ S NÁBŘEŽÍ.

*) Citováno z jedenácti výborných anonymních článků, uveřejňovaných v Národních listech od 30. září do 20. října 1866 u příležitosti výstavy soutěžných plánů na Nár. divadlo.

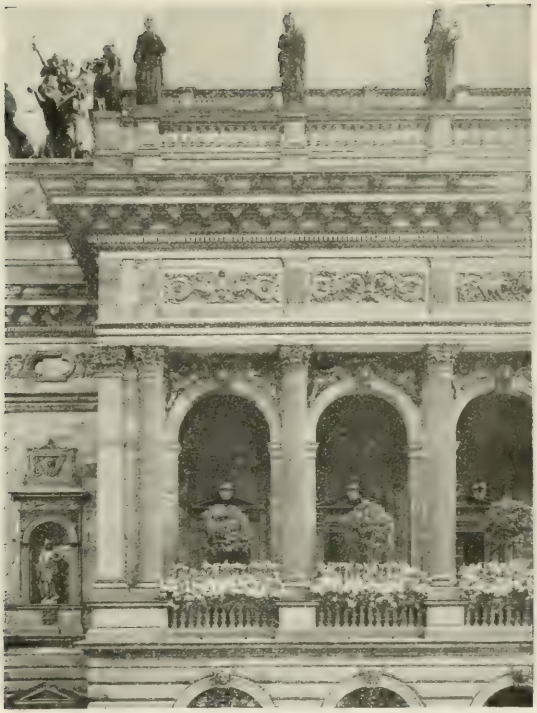
evropské architektuře, přinesl k nám jiskru ducha vzníceného v širším vzduchu Vídně, jež byla v šedesátých a sedmdesátých letech pro vývoj nové architektury XIX. stol. velikou školou a pracovním zápasištěm. Jeho návrh opíral se myšlenkově a slohově o tradici díla jeho učitelů, o Dvorní operu van der Nüllovu a Siccardsburgovu. Také u Zítka nacházíme romantické a netradiční zacházení s tvary historických slohů, vysoké úsilí o svobodnou osobní formu, monumentální měřítko, ovládnutí látky výtvarnou myšlenkou. Jako u Dvorní opery je i u Národního divadla (ostatně také u většiny Zítkových staveb) základním východiskem komposice idea centrálního bloku, vyvrcholeného kopulí a organicky odstupňovaného pásem představených částí, vyvinutých v předním pohledu, podobně jako ve Vídni, ve volnou logii mezi pylony. Avšak na budově Zítkově jsou tyto motivy spojeny a jednotně propracovány, architektonická myšlenka centrálního bloku (které je na zevnějšku téměř úplně podřazen divadelní účel, ježto jeviště není zvláště vyznačeno) vyslovena je jasněji než ve Vídni, prvky plasticky vyjádřenými a vybavenými jemnými podrobnostmi. Zítek postavil architekturu dokonale plastickou, spíše monumentální pomník než účelovou stavbu, honosný, ale ukázněný projev veliké vůle k slohu, vynikající silným osobním obsahem. Při vší osobní jedinečnosti neruší Národní divadlo zvláštního rázu Prahy, ba je vzorným příkladem uměleckého užití zvláštních vlastností staveniště i jeho polohy, takže doplňuje panorama města o nový tvarový prvek. Architekt rozřešil úplně nepravidelný tvar místa (jmenovitě zakryl oku ostrý úhel, který tvoří Ferdinandova třída s nábřežím, patrný jenom v sešikmeném půdorysu vestibulu podjezdu), vyplnil velmi logicky plochu hledištěm a jevištěm, jež obepial přehledným pásem komunikací a vedlejších místností,



J. ZÍTEK: NÁRODNÍ DIVADLO, DETAIL ZÁP. PRŮČELÍ S KRÁLOVSKOU LÓŽÍ.

vrcholících v předních slavnostních prostorách. Na jasném půdorysu vyvedl pak stavbu dlouhodobého a mnohostranného účinku, dal růsti těžké dominující hmotě středové, uzavřené pomalou, ale živou křivkou kopule, připravované v účinku nižším pásem přiřaděných místností, úměrně ji obepínajícím i na zadní straně proti tehdy stávajícímu Prozatímnímu divadlu.

Tento nižší schod ve hmotě budovy, připravující pohyb kopule, zesiluje v pohledu také místní usamostatnění budovy. Uvolňuje ji proti přiléhajícímu okolí města, je prostředkem výrazného kontrastu ještě zvyšovaného dalším členěním, jímž připojuje se Nár. divadlo k svému terénu, a které způsobuje, že pro pozorujícího diváka při vší osobitosti přece takřka vyrůstá z půdy. Je to podjezd s balkonem na straně nábřežní, smělá a vzdušná galerie vysazená do hlubokého



J. ZÍTEK: NÁRODNÍ DIVADLO, DETAIL LÓŽE V HLAVNÍM PRŮČELÍ.

úvozu Divadelní ulice, poskytující malebné perspektivní zkratky, a hlavně velkolepá logie představená do Ferdinandovy třídy s jedinečným citem pro dramatický účinek a umístěná tak, že je zároveň monumentálním závěrem uličního pohledu. Ozývají-li se v linii kopule ohlasy Palladiovy basiliky ve Vicenze, užito je v logii Sansovinova motivu knihovny sv. Marka v Benátkách, ale změněného v poměrech, v profilaci přízemku, doplněného o silně plastickou těžkou římsu pozdně římského rázu, takže celek působí úplně nově a odůvodněně jak místním užitím, tak celkovým výrazem. Zítek pracoval svobodně cizími články, prodchnul je jednotným duchem, kterým promlouvá celý organismus stavby — pomníku. Tak působí Národní divadlo jako architektura dokonale plastická, kde účel je umělci vlastně jenom záminkou a podkladem k rozvinování čistě osobních forem, kde podrobnosti názorně zesilují základní veliký pohyb hmot, dramatický děj stavby.

Sledujeme jej na straně nábřežní v mírných výstupcích risalitu, na průčelí vidíme vyrůstati těžké věže kontrastující s kopulí, pozorujeme, že zdivo formováno je plasticky výklenky pro sochy Lumíra a Záboje i rozčleněno vodorovně rustikou a římsami, potom kolmo pilastry a představenými sloupy, jež spojují patra, symbolisují růst harmonicky ukončený sochami mus nad logií a skupinami na atice a věžích, jež změkčují a přerušují tvrdost horizontál. Plastické oživení hmoty provedeno je na celé stavbě do důsledků, rytmem postupně vyznívajících různotvarých okenních otvorů, zřetelným ohraničením funkčních článků, jadrným, vezdy plastickým ornamentem i jemnostmi kamenořezu.

Plastická schopnost architektova projevuje se stejně uvnitř budovy; všechny její vnitřky jsou prostorově určité a pokračují ve stupňovaném dojmu nádhery od vestibulu do hlediště a foyeru, způsobovaném gradací poměrů, členěním i způsobem výzdoby. Prostorovou určitost způsobuje jasná profilace článků, *) které přesně ohraničují stěny a směry vyjadřují otvory, takže pasivní, toliko ohraničující, ploché zdi mizí pod aktivní vystupující profilací, ještě zesilovanou důsledným užíváním různých materiálů, kolorováním nebo zlacením.

Jako vrcholí na povrchu architektura plastickým ornamentem a sochami, tak ve vnitřcích zmocňují prostorový účinek ornamenty a zlato, barva i malba, jež vzbuzují dojem měkké nádhery a zářící skvělosti odrážející se od kamenné tvrdosti vnějšku. Hlediště, vyvinuté

*) O Zítkově péči o profily vypravuje v Architektonickém obzoru roč. XIII. arch. *Jos. Fanta* ve článku: Stavební bouda Nár. divadla v Praze na str. 40.

na malém místě, přece nepůsobí stísněně a nadměrná výška přemožena je čtyřpatrovým lešením řad, děleným v kostře vážně, ale měkce a s bohatou fantasií v detailu, nádherným a slohově volným ornamentem. I zde užito je plastiky jako hlavního prostředku výtvarného, kdežto ve foyeru a v královské lóži všechen výraz místnosti soustředí se v plochách pokrytých malbou — ovšem podřízenou v celkovém dojmu prostorovému úmyslu architektovu. Všude jeví se Zítek jako určitá individualita, silný umělec, založený snad sobecky a bezohledně prosazující svoji uměleckou vůli — ale na veliký prospěch díla, jež jenom tak mohlo vyrůsti jednolité a vskutku monumentální při velkém sporu budovatelů o dvě zásady: praktickou účelnost spokojující se vhodnou a lacinou budovou pro divadelní představení a představy celonárodního uměleckého chrámu. Dokázal,*) že průčelí provedeno z kamene, a že budově dostalo se plného přepychu umělecké výzdoby až do trig — proti kterým se vzpouzel dobudovatel divadla Schulz**) — i maleb, jimiž dostala evropsky cítěná novorenesanční architektura teprve citový obsah a národní smysl.

Osobní práce jednotlivcova byla podkladem práci celé nové generace umělců usilujících o národní umění, a tak vtělily se v budově

*) Mluvil o něm dr. Rieger na valné hromadě Sboru 27. ledna 1879, že dva interesy bojují, dramatické umění, které touží po přístřeší bez dalšího odkládání a prodlužování, a umění výtvarné, které chce, „aby to, co se má státi chloubou českého národa a pomníkem jeho velké obětavosti, aby byl tento vznešený, krásný a velebný chrám uměn důstojně proveden."

**) Podle sdělení pana stav. rady Skopce byl Schulz proti trigám z důvodu jejich nehistoričnosti, ježto antika jich neznala (jenom bigy nebo quadrigy); chtěl věže zakončit skupinami Viktorií. Zítek tvrdil, že fasáda je ztrnulá, akademická, a že potřebuje pohybu, jejž měly dodati trigy. Proti skupinám bránil se poukazem na neúčinnost skupin na Schulzově budově Zemského musea.

JOS. ZÍTEK: NÁRODNÍ DIVADLO, OBLOUKOVÁ CHODBA NA VÝCH. PRŮČELÍ.

Národního divadla oba principy každé práce a kultury v Čechách: souvislost s cizinou a pronikání smyslu vlastní země. Sochy a ornamenty užité na architektuře jsou s ní jednoho rytmu a podřizují svou formu — jmenovitě všechny práce *Schnirchovy* — jejímu duchu, kdežto malby vyrážejí druhdy za prostorové úmysly architektovy a jsou mnohem více než pouhou dekorací, jak dokazuje nejzřetelněji foyer, kde renesanční vzezření a kolorit celku nestačí udržeti dále jdoucí a niternější cyklická vypravování v polích.*)

Architektonickým potřebám Zítkovým jistě byla nejbližší temperovaná klasičnost umění

*) Jak by asi vypadala Vlast v barevném podání Alšově, ukazuje velká kolorovaná luneta Žalova v Městské galerii plzeňské, kde k zahořklé tvrdosti a drsnosti kresby pojí se silné hluboké akordy barevné, plošně rozvržené.

Ženíškova, jeho duch alegorie vyrovnané a upravené v pohybech i barvě a blízké novorenesančním dobovým ideálům, kdežto z dramatičtějších a mocněji modelovaných kartonů *Alšových* vane jakýsi nesoučasný pradech. Také první opona Ženíškova byla svým pojetím a rozvržením na samostatné části ještě příznačná pro tehdejší alegorisující umění, kdežto podíl *Hynajsův* znamená kromě uměleckého obohacení i dobový umělecký pokrok na cestě k realismu, uvedení současného ducha do idealisující odhmotněné tehdejší malby. Je to zřejmo na jeho Počasích v královské lóži a zvláště na oponě, která pod alegorickou rouškou zjevuje zúčastněně a živě celý pohyb národa po národním neštěstí požáru.*) Obrazy *Brožíkovy* v královské lóži trpí nedořešeným rozporem historické alegorie popisně dokumentárně podávané, vysoko zasazené, jemné krajiny *Mařákovy* jsou příliš obrazy a málo dekoracemi, než aby se téměř úplně neztrácely na svém nepříznivém místě. Vývojově tvoří přechod mezi starším sentimentálním krajinářstvím německým a novějším náladovým realismem.

J. ZÍTEK: NÁRODNÍ DIVADLO, MALÝ VESTIBUL PŘED KRÁL. LÓŽÍ.

Jedině střetnutím celonárodního zájmu, dlouhé a pohnuté historie a talentů nejlepších lidí doby, naplněných mocnou vůlí a vysokým ideálem prospěti vlasti, je možno vysvětliti plnost, kterou podnes působí Národní divadlo. Vzešlo ze života, bylo velikým celonárodním dílem, které přesahovalo svým vznešeným účelem pouze soukromou a odbornou uměleckou práci a mělo také nejlepší síly a jejich čistý zápal. Proto se stalo pomníkem a chrámem národní vůle, nejvyšší metou, ke které dospěla až dosud naše kultura. Není možno přáti našemu umění do budoucnosti ničeho lepšího, než aby opět tvořilo z atmosféry právě tak bohaté a plné, z jaké rostlo nám před padesáti lety Národní divadlo.

V. V. ŠTECH.

*) Nemohu necitovati slova umělcova, kterými líčil duševní obsah svého díla: „Myšlenka opony vznikla po požáru, z obrovského zdrcení po tom neštěstí. Kde kdo obětoval co mohl, ta všeobecná obětavost, i nejchudších vrstev, kuráž nepoddat se tomu a odolat — to vzbudilo veliký dojem. Mně to tak imponovalo, ten elán, ta obětavost, že jsem si řekl, to je něco, co si ten národ zaslouží, aby se zvěčnilo. Mnou to tehdy pohnulo a řekl jsem si, že je předmět sám sebou nalezen. A je to jen pro naše divadlo — jinde nemá smyslu."

JAN PREISLER.

Zesnulý Jan Preisler zaujímal jako umělec ve své generaci místo výjimečné, aniž však byl zjevem nečasovým jako velcí duchové umělečtí mezného významu. Byl umělec, který pohlížel hlouběji zpět do minulosti než bylo v revoluční generaci běžno a který zároveň svým pátravým, časem i jasnovidným zrakem

zahlížel obrysy budoucích cílů vývoje umění. Byl nadán instinktem mořeplavců, snících o nových zemích, tušících v dáli neznámé břehy nových pevnin a neobjevil-li na svých výpravách umění nový světadíl, ukázal přece možnost nové orientace, nových drah a směrů daleko dříve než odklon uměleckého chtění od ideálů jeho souvěkovcům vlastních stal se záležitostí hromadnou, generační.

Preisler dotýká se svým dílem dvou uměleckých tradicí. Odchován byl mistrem, který věrně zastupoval tradici našich velkých národních umělců a odtud asi odnesl si svou lásku k malířské visi a idealismu. Karton „Velikonoce" (1896), dílo čtyřiadvacetiletého, ukazovalo už plně vnitřní založení umělce, nepoukazovalo však ještě na jeho skvělý malířský zrak pozdějších let. Melancholické přibarvení jeho uměleckých nálad, jež byly tak charakteristické pro díla prvního rozvinu, jevilo se už v tomto díle zřetelně. Zvláštní, veskrze osobní cítění světa a života projevilo se tu a sílilo potom od díla k dílu, jež ukazovala zřejměji než práce všech jeho soudruhů hlubokou souvislost věcí viděných zrakem tvůrčím, tajemnost fysiognomií vpravdě tvořených, nezatížených věcným okreslením modelu, životnost komposicí, vyrůstajících z hlubšího formálního poznání než z onoho, jež podávalo umění tendencím doby oddaných realistů. Tato první vývojová fáze dospěla vrcholu v trojdílném obraze „Jaro" (1900), v němž vyhranily Preislerovy umělecké představy a poznatky ostře a svérázně. Tato „veliká báseň puberty" (V. V. Štech) ukázala, že v Preislerovi vyrostl českému umění umělec, který stavěl se vědomě stranou dobového proudu, který — snad jen podvědomě — prodlužoval tradici popíraného idealismu doby minulé, který chtěl proti všem vybojovati svým uměleckým snům právo a uznání. Co opojovalo jeho druhy impresionisty, bylo mu chudým, nestačným zážitkem. Jejich věcné vidění bylo pro něho prosto všeho tajemství, jež proniká svět jevů poznaný zrakem vpravdě uměleckým. Nebyl ochoten přijmouti za svůj materialistický pořádek kosmický, v nějž věřili druzi realisti, viděl v světě vztahy a souvislosti jiným utajené, slyšel v něm hlasy jinými neslyšené. Hledal symbol pro dění a život v pásmu nekonečnosti, proniknut přesvědčením o velké nepoznatelné jednotě všeho jsoucna, především pak člověka a přírody. A tak objevily se záhy v jeho obrazech postavy podivuhodně srostlé s přírodou, jež při vší reálnosti formy jevily pojmové i tvarové chápání generaci cizí. Preislerovy obrazy byly malířskými básněmi, opěvujícími souzvuk veškerenstva, any obrazy jeho druhů popisovaly některé jeho stránky. Postavy, jež oživovaly krajiny, neměly nic společného s figurami vysněných údolí a ostrovů blažených klasické ráže, běžných v dílech francouzských a německých alegoriků, symboliků a idealistů, nýbrž byli to lidé českého venkova, lidé Preislerova chudého rodného kraje, lidé jeho mládí, lidé nekrásného typu, pohublých těl a hlav, vysokých čel, pod nimiž v zasněných očích žehl oheň vnitřní krásy. Preislerovy komposice nebyly symbolisací přírodního dění, podloženou rozumovou úvahou, nebyly personifikací, jak je tvořili umělci staré školy, nebyly to ani symboly určitých citových stavů, jako spíše plody neurčitého citového rozechvění, jež pociťoval malíř ve chvíli tvoření. Preisler neměl nejmenšího smyslu pro krásnou hmotu, jež jímala tolik oko souvěkých malířů, ani pro krásnou formu, jež byla dogmatem generace, s níž prostřednictvím Ženíškovým souvisel. Dokonalou formou rozuměl výraz, vyjadřující plně a beze zbytků malířský úmysl i za cenu tvarové strohosti a tvrdosti. Proto nedal se zlákati kouzlem krásné linie, ačkoliv byl eminentní kreslíř, ani nepropadl smyslným svo-

dům barvy, ačkoliv znal její tvárné tajemství jako nikdo druhý mezi mladými.

Obrazy, jež vystavil Preisler r. 1903, ukazovaly ho jako malíře vyzrálého v krásné pohodě vnitřní i vnější. Tou dobou nebylo už v něm nejistot tápavého mládí, ani ještě pochybností a neklidu, vyvolaných později revisí díla. Byl uvnitř podivuhodně vyrovnán, věděl, co chtěl, k svým cílům dospíval lehce a prostě. Byl tvůrce forem nejčistší ráže, jaké byly u nás kdy v oběhu, byl dobový a osobní zároveň, mluvil za generaci i za sebe. Barva dospěla v jeho díle k nebývalé výkonnosti, zjevovala více než věcnou pravdu malířského zření, dospěla k onomu stupni výraznosti, kde přestává být pigmentem, kde je oku symbolem a prapodstatou všeho jsoucna.

Jmenovaný rok je asi hranicí rychlého rozběhu Preislerova k zralosti. Preisler třicátník stal se váhavějším a rozmyslnějším. Rozvaha vládla tam, kde rozhodovalo dříve citové vnuknutí a hnutí, rozmysl a metoda vyměnily vzrušení a inspiraci. Preisler rozhlížel se kolem sebe po světě výtvarném, vyhlížel druhy umělecky zpřízněné, snažil se pochopit smysl tradice, vztahy a souvislosti mezi svým chtěním a uměním souvěkým i historickým. Leckde zastavil se jeho zrak, aby poučen a pobídnut obrátil se k vlastnímu dílu. Následující proměna v jeho tvoření jest nápadna po všech stránkách. Dotud subjektivní, lyrické světacítění ustupuje objektivnějšímu chápání světa jevů, bezprostřednost výrazu zaměněna jest strůjnou rozvahou. Česká krajina měnila se v krajinu ideální, český lid přetvořil se v postavy světa pomyslného. Na čas ztratil Preisler onu šťastnou vyrovnanost svého mládí. Vybojovával si těžce novou formu, hledal namáhavě výraz odpovídající jeho novým představám. Bránil se vší silou stále ho ohrožující dekorativnosti, odpíral linii, chtěje zůstati věren barvě jako prostředku vyjadřovacímu. Barevná komposice měla se státi podle něho tvárnou silou forem monumentálních, jež v době velké tradice byly výhradou linie. Preisler zkoušel výkonnost barvy v tomto směru směle, mnohdy až brutálně, blíže se tak k největším revolucionářům barvy doby (E. Munch). Viděli jsme plátna, na nichž v divokém víření kvalit zjevovala barva tajemný život neskutečných krajů. Ať zaplňovaly je postavy moderního typu, ať postavy klasických božstev a bytostí, vždy proudila barvou táž kladná víra v život a světové dění, týž smírný pantheismus životem opojeného malíře-básníka.

Kolem r. 1910 dostavilo se u Preislera uklidnění. Nemýlíme se asi, soudíme-li, že stalo se tak proto, že byl tou dobou postaven před úlohu po výtce monumentální a přinucen shrnouti výtěžky svého nového formálního poznání. Tvořil sice už dříve nástěnné dekorace (ač ne daleko tolik, kolik mu příslušelo), ale úkol vyzdobiti stěny Palackého salonu v Obecním domě pražském vyžadoval od umělce více než starší zakázky toho druhu. Preisler věnoval se úloze s vážností a opravdovostí jemu vlastní. Šlo mu, aby ukázal, jaká je žeň druhého desetiletí vývoje, chtěl uzavříti dobu experimentování, dáti jí dílem viditelný závěr. Dekorace Palackého salonu jsou souhrnem všeho, co byl Preisler v řadě let předchozích poznal a si osvojil. Bylo mu dopřáno vyjádřiti svoje vise v rozměrech vpravdě monumentálních, byla mu dána volnost předmětná i komposiční. Na stěnách sálu uzřeli jsme shromáždění jeho vysněných postav po leta vtělovaných, spiatých mocným rytmem monumentální komposice. Plochy byly dokonale zmoženy komposičním řádem, tvary kupily a družily se organicky k sobě. Obrazy vyprávěly mohutným hlasem, co vyposlouchali jsme intimněji z menších pláten: o kosmické harmonii, o jednotě vesmíru, o ceně a kráse žití,

o smyslu lidství. Preisler súčtoval tu se vším, co cestou za poznáním a pravdou nalezl.

Malby Palackého salonu byly hotovy r. 1912. Od této doby nezvídala veřejnost o Preislerovi mnoho, jeho přátelům bylo však známo, že Preisler vchází v třetí fázi svého vývoje. Nesčetné kresby, náčrtky barvou, nehotová díla kupila se v jeho atelieru. Zahlédli jsme jednotlivosti, které ukazovaly nové chápání problému formy a napovídali především, že Preisler vracel popírané linii její staré právo. Chystaná posmrtná výstava ukáže nám, jaký tento neznámý Preisler byl. Bolestnou jistotou je už teď, že s malířem odešla nám velká umělecká osobnost, jakých u nás pořídku. Výtvarná civilisace a výtvarná kultura jsou dvě věci, jichž bytí je k sobě v poměru zvratném. Okolnost, že civilisace u nás kvapem přibývá, vysvětluje nápadný úbytek opravdové umělecké kultury.*)

A. MATĚJČEK.

JOS. V. MYSLBEK

1848 — 20. června — 1918.

Ze souhvězdí, na němž se zachytilo první záření slunce Manesova, dožívá J. V. Myslbek první a jediný svého sedmdesátého roku ve své dílně při práci, ve své škole při učení. Celé předchozí jeho životní dílo záleží právě ve tvoření a učení, ve velké a usilovné práci úrodné i plodné.

Obsah a smysl tohoto zjevu uměleckého leží jasně před námi: J. V. Myslbek jest a zůstává ústředním vrcholem českého umění sochařského v devatenáctém věku. S jeho hrotného bodu lze shlédnouti krátký a strmý vzestup z nížin minulosti, s něho se rozevírá pohled na silné vlnění a živé mohutnění pokolení našich. Ve své době byl Myslbek pevnou osou ruchu a kolotání: vrstevníkům vzorem a oporou; generace mladší, jak prošly celé před jeho vůdčím zrakem a pod jeho řídící rukou, vypravil a vyzbrojil na cesty do nových dálek a na nové výšiny. Sám dal všem příklad, jak se dobývají vysoké mety. Největší napětí a soustředění sil v jednotném a neumdlévajícím postupu od prudkého vzniku tvůrčího až do konečného vtělení, zakotvené v žírnou půdu Přírody a stále žhavé nepodajnou vůlí umělce a muže vykonati čin nejvyšší své možnosti — to je světlé mysterium Myslbekova uměleckého díla.

Čtyři skupiny na mostě Palackého vynořily se z vln české báje, jež zúrodňovaly tvůrčí mysli pomanesovské generace. Jejich básnická vroucnost a výtvarná vzletnost mocně vyrůstají z téhož kořene jako Alešova Vlast a jimi také legitimuje Myslbek svoji duchovní souvislost s uměleckou generací Národního divadla a prokazuje genealogii manesovskou. Z Manesova nebe pochodí ušlechtilá tragika ženy na sarkofágu Švagrovského i něha genia na náhrobku Sladkovského.

Doba Myslbekova, rozechvělá, k činům vzepiatá, mužných rysů a k zápasu ztužených svalů opřádá svým silným ovzduším čáslavského Žižku i Oddanost a vzpružuje prvního rytířského jezdce sv. Václava. A jako zaznívají jemné struny vnitřního zasnění v Máchovi a Hudbě, stářím nedotknutých, tak v nezdolné pevnosti a otevřenosti zvedá se na pomníkovém podstavci kovový obrys Riegrův, s nimi současný. Tragika Krucifixu a před ním klečící Kardinál, nikoli devotní, zapadají do této velké linie, krásného rozpětí, jejíž pružný chod vede

*) Jan Preisler narodil se 17. února r. 1872 v Popovicích u Berouna; z měšťanské školy vstoupil na uměl.-prům. školu pražskou, kde po třech letech ve všeobecné škole byl pět let žákem speciální školy prof. F. Ženíška. Roku 1898 stal se asistentem, od r. 1903 až do r. 1912 byl externím učitelem na téže škole, 1913 jmenován řádným profesorem na akademii výtvarných umění v Praze. Zemřel v Praze dne 26. dubna a pohřben 29. dubna 1914 podle svého přání na hřbitově v Počáplích u Berouna. (Red.)

z hluboka jdoucí vroucnost a něha citu, činorodá zdatnost a neoblomnost mužné mysli.

Myslbekovy postavy jsou nádoby tímto sentimentem a karakterem naplněné a jejich plastická podoba není nežli plastické vyjádření a vtělení jejich napětí. J. V. Myslbek vydobyl našemu sochařství řeč i mluvu, akcent i patos plastiky. Dal mu sílu k pevnému postoji a dobyvatelské i přesvědčivé gesto. Vybavil těmito vlastnostmi své plastiky v takové míře, že každá socha jeho má dokonalou samobytnost a vítěznou soběstačnost života, každá je svým vlastním osamostatněným světem uměleckého výtvoru, ať je plastickým obrazem pomyslu, básnické a národní vidiny nebo reálného individua, vymezeného a soustředěného života.

V Myslbekově umění po stu letech ožily zasuté jiskry našeho baroka, jehož vznosná rušnost a hyb leckde v jeho díle zazvučí rozeznatelným ohlasem. Pečlivý klasicismus, obezřetný akademismus zapadly překonány jeho vítězným zjevením, které bralo mohoucnost ze sebe, sílu a zmocnění z pokorné vášně k přírodě a poučení v pochybách přijímalo od velkých mistrů minulosti. Pomník světce českého národa tyčí se jako syntésa těchto tří hlavních prvků Myslbekova umění plastického.

S výše své sedmdesátky pohlíží J. V. Myslbek na dobré a velké dílo, které vykonal a k její výši nesou se hlasy našich díků a chval za bohatý dar umění, který nám, svému národu, přinesl a odevzdal.

K. B. MÁDL.

LANNA, PRAŽSKÝ SBĚRATEL.

V oborech umění bylo století 19. retrospektivní. Po kvasícím prudkém vývoji architektury, malířství a plastiky v 18. století zastavují se umělci a přátelé umění jakoby vyčerpaní a ohlížejí se na vykonanou práci, aby čerpali z ní nové podněty, posily, nové směrnice. Doba romantismu zrodila tak nejedno kompromisní umělecké dílo, ale zrodila také na druhé straně muže nadšené starobylým uměním středověku a renesance, obdivovatele a sběratele typicky odlišné od starých bývalých knížecích milovníků a mecenášů umění.

Jejich láska k umění má širší, demokratičtější podklad, umělecké dílo neslouží již pouze lesku trůnu, luxu a osobní zálibě, ale hlásí se nota kulturně historická a výchovná, která úzce souvisí s historicko-retrospektivním a vědeckým charakterem doby; vznikají dějiny umění a filosofické systémy teorie umění a estetiky. Sběratel vychází sice z těchže psychologických pohnutek jako jeho slavní předchůdci doby renesanční, ať to byli Medici, Visconti, D' Este nebo králové francouzští a kurfiřtové saští, kteří při svých sídlech zakládali obdivované kabinety uměleckých děl a zvláštností, ale logický smysl jeho sbírky nabývá jiného obsahu a sleduje nové cíle.

V Praze byl to Rudolf II., jenž na Hradčanech založil svoji proslulou sbírku. Z ní však jen nepatrné zlomky udržely se tu do počátku XIX. století zejména ve sbírce schönfeldovské; i ty rozešly se do celého světa, prodány byvše v Londýně se sbírkou schönfeldovskou jako The Vienna Museum r. 1860. Nemohly tudíž býti vzorem pražským sběratelům.

Podněty přicházely z ciziny. Důležitou událostí bylo otevření Musea Napoleonova roku 1805 v Paříži, které, ač jeho předměty vráceny byly později prvotním majitelům a zemím, z nichž byly sneseny, po prvé v 19. stol. důrazně ukázaly na hodnotu a kulturní význam starých uměleckých prací jako památek kulturních. Pod tímto dojmem vznikají tendence po zakládání veřejných sbírek a moment kulturně pedagogický vystupuje do popředí. Druhý moment byl umělecky a řemeslně výchovný, poněvadž se mělo za to, že napodobením dospěje se k bývalé výši a dokona-

losti řemeslné a umělecké práce. Třebaže tyto naděje byly zcela nekritické, byly přece nejpřirozenějším výronem retrospektivní tendence doby, udávaly směr sběratelský, k němuž jen výjimečně připojovala se kupecko-antikvární spekulace, neboť tento moment nebyl kolem polovice 19. století ještě dostatečně poznán a vyhnal své bujné květy teprve koncem století.

V Německu a zejména ve Francii a Anglii rodili se sběratelé slavných jmen, jejichž sbírky tvoří dnes podstatné části velkých museí, která současně byla zakládána. Lanna přišel v této řadě dosti opožděně, teprve v druhé polovici století, ale vytvořil význačný a vynikající typ.

Vojtěch baron Lanna narodil se ve Čtyřech Dvorech u Budějovic roku 1836 a bylo důležito pro vývoj a směr jeho uměleckých sklonů, že jeho otec Vojtěch Lanna, c. k. loďmistr, věnoval svoji průmyslovou pozornost rozsáhlým hvozdům jihočeským na panstvích schwarzenberských a černínských; roku 1842 uzavřel smlouvu s hrabětem Eug. Černínem na vývoz 130.000 sáhů dříví, zavázal se za tím účelem splavniti Nežárku a založil hamry, aby zužitkoval dřevěné uhlí. Vzpomínka na tyto lesy vtiskla se hluboko v pronikavou duši mladého Lanny a byla spolu pohnutkou, že oblíbil si umění sklářské, umění hlubokých, starých lesů.

Do Prahy přesídlil se Lanna se svým otcem roku 1857 a převzal po smrti otcově 1866 rozsáhlé jeho závody. Jest pravděpodobno, že do doby příchodu spadají první počátky jeho sběratelské činnosti, neboť již o čtyři leta později, r. 1861, účastní se předměty své vlastní sbírky starožitnické výstavy na radnici pražské.

V Praze té doby probouzí se vroucnější chápání starého umění. První polovice století 19. milovala romantický ideál středověku, ale neprojevila mnoho skutečné péče pro staré památky. Vedením malířské akademie staly se některé první pokusy: kopírovány byly malby na Karlově Týně, památky, jak v protokolu se praví „ovšem dětského umění“ staročeského. Kulturní význam starých památek uměleckých počínal v mladých letech Lannových vstupovati v popředí kulturních zájmů veřejných. Oficielní kruhy zůstávají sice ještě při pohodlné lhostejnosti, ale v mladé generaci rodí se již láska k starému a lidovému umění. Josef Manes a Mikovec jsou v čele myšlenkového proudu, jenž přinesl nejen nový názor a pravou úctu k starým památkám uměleckým, ale jenž také prakticky a názorně demonstroval kulturní i umělecký význam památek prvou archaeologicko-uměleckou výstavou Jednoty Arkadie; zde vystupuje Lanna po prvé jako sběratel na veřejnost. Výstava uspořádána byla v září roku 1861 na radnici pražské za protektorátu místodržitele hr. Forgacha. Hlavními pořadateli byli Ferd. B. Mikovec a Dr. Aug. V. Ambros. Bylo zamýšleno uspořádati několik výstav, jež měly podati obraz o hojnosti a vynikající hodnotě těch věcí, které posud ze starých časů se zachovaly. Tato první výstava měla za úkol podati „důležitá svědectví o uměleckém ruchu a lesku, jakýž se ve středověku vyvinul a trval až do XVII. století“. Lanna, tehdy 25letý, účastnil se tohoto „důležitého svědectví“ měrou znamenitou, která dává tušiti, že nepřišel teprve ve výstavě v prvý styk s jejími pořadateli, nadšenými pro staré umění české.

V katalogu zaznamenány jsou následující předměty, označené jako majetek pana Vojtěcha Lanny ml. v Praze.

Č. 40. *Sv. Hedvika.* Obraz na dřevě XVI. století.

41. *Podobizna Jana I., vévody a volence saského,* na dřevě, 8″ v. 5″ 6‴ š., od Lukáše mladšího Kranacha.

67. *Král Ahasver a Esther.* Vypuklá práce v úbělu. Vysoké 3' 8", široké 2' 8". Kolem 1600.

74. *Bronzový kříž.* Délka 8", šířka 5", XII. století.

201. *Dýka,* 1' 1" dlouhá ze XVII. století.

223—225. *Církevní cínové nářadí utrakvistů.* XVI. stol. Nalezeno 19. prosince 1859 v hromadě kamenů 5' hluboko na Košťálovském poli nedaleko nádraží libštatského. Na č. 223 jest vyryt kalich.

226. *Kalamář* z pálené hlíny se zelenou glasurou. XVI. století. Kristus se čtyřmi evangelisty vypodobněn jako vypuklá práce. Gotické motivy.

232. *Cínová konev* ševcovského cechu v Hořovicích. XVII. století.

241. *Hliněný džbán.* Výška $10^1/_2$", dolejší průměr $3^1/_2$", XVI. století. Na přední straně španělský erb, vedle usmrcující se Lukrecie v staroněmeckém kroji, s podpisem: LUCK-CRIZIA.

245. *Hliněný džbán,* na němž šest apoštolů v živých barvách a mnoho pestrých ozdob. XVI. století.

246. *Koflík hliněný,* hnědý, s jednoduchým ornamentem. XVI. století.

249. *Hliněný džbán,* výška 6", XVII. století. S krajinou a honbou na medvědy s pestrými vypuklými podobami, v prostředku modrý medailon s malovaným jelenem.

250—258. *Devět rozličných džbánů a pint* ze XVII. století.

269. *Talíř cínový* s vyrytými ozdobami, mezi nimiž jelen s šifrou J. K. a letopočtem 1599.

272. *Talíř majolikový,* 11" 4''' v průměru. Obraz Neptuna.

284. *Malý měděný kompas se slunečními hodinami,* letopočtem 1584 poznamenán.

Těchto 26 předmětů, které Lanna vystavil v Arkadii, tvořily základ budoucí rozsáhlé sbírky a ukazují jasně směrnici mladého sběratele. V prvé řadě jeví se záliba v pracích keramických, nádobách kameninových a majolikových, v druhé řadě v nádobách cínových. Jest tu položen již základ budoucí proslavené „sbírky džbánků". Na sklo a rytiny rozšířila se záliba sběratelova teprve poté. Také na výstavě nebylo ještě skla dbáno vůbec.

Výstava vytýčila Lannovi nové sběratelské cíle a směry a nejeden předmět uvedený v katalogu octl se později ve sbírce Lannově; týká se to zejména cínové konve bývalého pořádku sladovnického na Novém městě pražském, č. kat. 231, kterou vystavoval Ant. Svoboda, od něhož Lanna ji získal.*) A ještě u větší míře týká se to románského relikviáře č. kat. 76, který tvořil pièce de resistence Lannovy dražby v Berlíně; na výstavě Arkadie byl ještě majetkem Jana ryt. z Neubergu.

Od doby výstavy Arkadie Lanna soustavně a rychle rozšiřuje svoje sbírky a poněvadž bylo v jeho povaze suverénně ovládati své okolí a každou věc, projevil odhodlanou vůli proniknouti historii každé umělecké památky k vlastnímu jádru. Na poli uměleckých řemesel nebyla to v době té úloha lehká, neboť nebylo mnoho vzorů ani literárních pomůcek. Lanna opatřil si všechny katalogy, jež vyšly a všechna díla. Nelitoval práce, studia, ani nákladů a jeho knihovna byla vzorně odborná.

Zatím co začíná se plniti dům Lannův vzácnými památkami starého řemesla a umění, nabývá veřejný zájem o sběratelství nové tvářnosti. Ze soukromých sbírek v cizině stávají se veřejná musea; museologický moment, třebaže zprvu určitě nevymezený, působí také na soukromé sběratele, jejichž cíle a směry začínají se nuancovati a rozcházeti. Tendence sběratelské se diferencují, kříží se směry čistě

*) Nyní v Umělecko-průmyslovém museu v Praze.

kolekcionářské a merkantilní se směry historisujícími a výchovnými. Veřejný zájem pedagogicko-umělecký shledává vzory staré ruční práce a klade je souvěké industrii za vzor vkusu a techniky, prvá to, ne zcela kritická zásada vznikající museologie.

Do tohoto období vření a hledání zásad vstupuje Lanna s pevným odhodláním vybudovati soustavnou sbírku. Vyšel jako jeho vrstevníci z romantické nálady, jež ovíjela nimbem staroněmecký rytířský středověk. Staroněmecké džbánky byly v tomto období nejpřípadnějším předmětem sběratelským. Tohoto zevnějškového podnětu Lanna však záhy zanechal, zaujav programově niterné stanovisko, s jehož výše vybudoval svoji sbírku keramiky, skla, sbírku rytin a vše ostatní.

O všech těchto oborech rozšířil Lanna nové světlo, nikoliv literárně, nýbrž praktickou činností. Sbírka jeho dává klíč k jeho osobnosti jako sběrateli. Nepodléhal vlivu moderního vývoje, neboť jeho sklon antikvární jen výjimečně šel za hranice XVII. a XVIII. stol. a celá sbírka svědčí o klidné rozvaze vědeckého charakteru — nebyl překotný entusiast, nýbrž sběratel metodický, jemuž sbírání bylo vrozeno. V tom ohledu zůstane Lanna zvláštním o sobě stojícím typem pražské romantiky a jejích ideálů. Ovšem že kořeny, které vězely v půdě romantiky, vyrostly v košatý strom, na němž uzrálo mnohé kulturní ovoce dneška. Jeho činnost dala spolu podnět k založení zlatnické školy, k založení Umělecko-průmyslového musea a což dále: stala se počáteční školou pražských odborníků — jímž Lanna byl prvním učitelem.

Nechť tato slavná kapitola pražského života neupadne v zapomenutí, při jejímž zahájení spojuje se jméno Lannovo se jmény Mikovce, Ambrose a Manesa. Soukromá záliba Lannova měla původně užší ohraničení než měly tendence museální, ale rozšířila se ponenáhlu, až zahrnula v sebe důležitý obor pro dějiny domácího uměleckého řemesla — sklo. Ve vzpomínce na české lesy chce Lanna vyrvat zapomenutí slavnou periodu domácí industrie; sbírá dokumenty, jež zbyly z tohoto křehkého materiálu a buduje svojí systematikou největší sbírku prací sklářských. Jeho dům stal se skutečným museem, které nechovalo v sobě již jen předměty soukromé záliby, nýbrž které předvádělo vývoj každého oboru krok za krokem, soustavně a odborně. Lanna prožil týž vývoj jako všichni velcí sběratelé z polovice 19. století: vyšel z ideálu středověké romantiky a dospívá postupně k ideálu renesance, zejména severské a století sedmnáctého.

Sbírkou svojí položil Lanna základ vědeckému zkoumání na poli uměleckého průmyslu a umožnil svojí benevolencí, že Umělecko-průmyslové museum, otevřené v Rudolfinu r. 1885, mohlo hned s počátku, dík četným z jeho sbírky vypůjčeným předmětům, vystoupiti jako uzavřená, celistvá veřejná sbírka.

Poněvadž sbírka jeho vyrostla z podnětů etických a vědeckých, nikoliv z komerčních a čistě kolekcionářských, bylo přirozeno, že byla vždy přístupna všem novým tendencím vědeckým a pedagogickým. V době, která zakládá odborné školy a průmyslová musea, jest v Praze Lanna přední odbornou kapacitou; nestaví se sice v čelo nového hnutí po zodbornění škol a po seškolnění umění a řemesla, ale přispívá, ano rozhoduje svým hlasem a svými zkušenostmi ve speciálních výborech. Nový myšlenkový směr, jenž dával dílo umělecké do služby veřejnosti, spočíval v přesvědčení, že předmět umělecký ve skříni sběratelově nemá sloužiti pouze jeho chvilkovému potěšení, ani že není jen pouhým dokumentem staré kultury, nýbrž že býti má pramenem podnětů tvorby nové, že jest v podstatě kulturním majetkem veřejným, jenž má

spolupůsobiti k výchově vkusu i k výchově řemeslných technik. Moment pedagogický se akcentuje silněji než ostatní. Pracuje se na musejních systémech, směřujících k zužitkování nasbíraných předmětů.

Tendence tyto spadají v poslední období sběratelské činnosti Lannovy, kdy sbírka jeho v podstatě byla již uzavřena. Tím spíše mohl státi se Lanna předsedou výboru nově založeného Umělecko-průmyslového musea, byv již předtím jmenován členem Společnosti vlasteneckých přátel umění, Krasoumné jednoty a c. k. rakouského musea ve Vídni.

Při pražském museu Umělecko-průmyslovém vznikla tak vskutku musejní škola, která dalaby se nazvati školou Lannovou; také všem pozdějším pražským sběratelům byl Lanna vzorem nebo příkladem. Svou zakladatelskou činnost u musea dovršil a korunoval Lanna dílem mecenášským; celou svoji sbírku skla, po leta nastřádanou a systematicky vybudovanou v nejucelenější obraz vývoje sklářství, věnoval koncem roku 1906 sbírkám musejním; královským darem tím vyšinulo se pražské museum na první místo v Evropě ve speciálním oboru skla. Ostatní sbírky jeho sdílely osud, jemuž na konec podléhá téměř každá soukromá sbírka; byly rozprodány r. 1909 a 1911 v dražbách v Berlíně, ve Vídni a ve Stuttgartě, když důležitá bohemica předem z nich byla vybrána a koupi pro pražské museum zajištěna.

Pohřeb sbírky Lannovy, její umělecko-průmyslové části, zvláště okázale proveden byl v dražbě u firmy Lepkeho v Berlíně, kde dvakráte r. 1909 a 1911 sešli se učenci, přátelé umění, sběratelé, ředitelé museí a obchodníci z celého světa, aby svedli pravou bitvu o předměty Lannovy. Vysoké docílené ceny staly se pro starožitnosti dobré provenience směrodatnými; bylof všeobecně známo, že nikdy nebude se již dražiti sbírka takové kvality, jako byla Lannova. V Berlíně nebylo předtím ani poté podobné dražby — není proto divu, že placeny byly ceny rekordní; za limožský relikviář, o němž stala se zmínka při výstavě Jednoty Arkadie, zaplatil obchodník pařížský 121.000 M, za emailovou malbu „Polibek Jidášův“ (podle Vasselota práce Monvaerniho) 68.000 M a za limožské desky evangelia z XIII. stol. 21.000 M; vratislavská konev cínová zaplacena byla 33.000 M. Také předměty keramické přinesly v ohledu finančním překvapení: tak zaplatilo vídeňské museum za dva kachle z gotických kamen sakristie u sv. Štěpána ve Vídni 24.000 M. Ceny porýnské kameniny dostoupily až 6000 M.

V druhé dražbě u Lepkeho platilo se za zimostrázové medailony 16.000—17.000 M; pro museum císaře Bedřicha v Berlíně zakoupen byl zimostrázový relief Leinbergerův za 30.000 M; relief císaře Maxmiliána v kehlheimském kameni od Hanse Dauchera zakoupen byl za 72.500 M; křišťálový pohár prodán byl do Ameriky za 71.000 M; syrský skleněný pohár docílil 41.000 M a rovněž tolik sienský talíř.

Rekordních cen podobných dala by se vyjmenovati z dražby Lannovy dlouhá řada a musilo by se připomenouti, že dražby konaly se r. 1909 a 1911, to jest před dobou válečnou, která bez ohledu na poměry dřívější mnohonásobně vystupňovala ceny starožitností. Obě dražby berlínské měly na tu dobu skvělý finanční výsledek 2,750.000 M. Grafická sbírka rozprodána byla ve dvou dílech r. 1910 u Gutekunsta ve Stuttgartě a docílila 1,320.000 M.

Sbírky Lannovy rozešly se tak do celého světa a útěchou nám může býti vedle věnované sbírky skla toliko vědomí, že odpovědní činitelé při museu pražském podnikli se zdarem všechny kroky, aby aspoň některé významné předměty pro pražské sbírky na dražbě

zachránili — opatřiliť si k disposici peníz na české poměry značný — kol 170.000 K.

Rozprodej sbírek Lannových byl sensací dne, jíž veškerý denní tisk věnoval své dlouhé sloupce; pro nás má vedle toho činnost Lannova, kterou vyvíjel od let šedesátých, i ten význam, že jest spolu karakteristickým dokumentem kulturního života v Praze v oné době. Pevnou rukou snesl a držel pohromadě zbytky skvělé umělecké minulosti české, k nimž připojil vynikající díla umělecká všech národů, získané na světových dražbách z nejslavnějších sbírek. Osud nepřál tomu, aby všechny tyto věci zůstaly pohromadě zachovány a jen imposantní sbírka skla a fragmenty získané v dražbách Lannových dávají tušiti dnes již skoro legendární její rozsah a význam.

F. X. JIŘÍK.

LITERATURA:

Georg Wachtel, Memoiren des Graf Czerninschen Schlosses Gestütthof. Neuhaus. s. a.

Seznam českých starožitností ve výstavě uspořádané jednotou Arkadie v Praze. 1861.

Zpráva Kuratoria Umělecko-prům. musea 1906.

K. Chytil, Průvodce sbírkami musejními. Praha. Umělecko-průmyslové museum. 1909.

Obzor národohospodářský. 1909, str. 524.

Der Cicerone. 1909.

Chytil, Vojtěch svob. pán Lanna a jeho sbírky. V pamětním spise: Slavnost založení Umělecko-průmyslového musea. Praha. 1910.

K. Chytil a F. X. Jiřík, Seznam předmětů zakoupených pro Umělecko-průmyslové museum ze sbírky Lannovy. Praha. 1910.

Volné Směry. Roč. XIV. str. 80.

F. X. Jiřík, Umělecko-průmyslové museum a výstava předmětů ze sbírky Lannovy. Zlatá Praha. 1910, str. 259.

K. B. Mádl, Josef Manes a Vojtěch Lanna. Zlatá Praha. 1910.

A. Donath, Psychologie des Kunstsammelns, str. 98. Typus Lanna. Berlin. 1911.

Referáty denních listů o dražbách.

Literatura katalogů obšírně uvedena jest v citovaném díle K. Chytila v pamětním spise musejním.

BRONZOVÁ SOCHA SV. JIŘÍ NA HRADĚ PRAŽSKÉM

stala se opět předmětem odborné diskuse. Názor, vyslovený před pěti lety V. V. Štechem a Zd. Wirthem, který popíral gotickou provenienci sochy spatřuje v ní renesanční dílo vzniklé na podkladě gotického originálu, vyvolal na maďarské straně odvetu v práci Bély Lázára (Studien zur Kunstgeschichte. Wien 1917. A. Schroll & Co.). Čeští autoři přijali s nedůvěrou hodnověrnost nápisu umístěného prý na štítu jezdcově, podle něhož socha ulita r. 1373 bratry Martinem a Jiřím z Kologe. Štít se ztratil, nápis, na který upozornil po prvé Balbín (1677), dochoval se pouze u tohoto a Beckovského (1700), kteří jej ještě viděli, a Mikovce, který jej cituje z neznámého opisu. Východiskem jim byla zpráva Jiřího Trmického z Trmic z r. 1562, podle níž tohoto roku byl kůň při korunovaci Maxmiliánově silně poškozen, a celková povaha sochy, která nemá v gotickém sochařství obdoby: realistické propracování koně, jež svědčí o soustavné práci podle modelu, jeho složitý postoj, který odporuje znakům pozorovaným na jezdeckých sochách XIV. stol., jejich heraldickému charakteru, znázornění v klidu neb dlouhodobém cvalu. Jezdec sám nevybočuje sice pózou z pohybových možností XIV. stol., ani zbroj by neodporovala době udávaného vzniku, ale podrobné propracování detailů a bystré realistické postřehy patrné i na složitém přírodním podstavci ukazují na pozdější původ. Kromě toho jsou tu i kulturně historické momenty, které posunují vznik za XIV. stol., jako stočení ohonu v uzel a uřezané uši na koni, zvyk to italského původu, v Italii známý teprve v XVI. stol. Tato směs znaků v gotice možných a opět ji popírajících a svědectví Hájkovo, že socha stála již před rokem 1562, přivedla autory k domněnce, že značné asi poškození sochy v tomto roce vynutilo si

nové přelití, při kterém se přidržel renesanční litec místy gotického originálu. Na přelití ukazují i renesanční monogramy a dietrichštejnský znak na soše, podle něhož souviselo by toto s Adamem hr. z Dietrichštejna, († 1590), předním dvořanem na dvoře Ferdinandově, Maxmiliánově a Rudolfově. Proti tomu nemluví ani technické důvody: Přeraženou a přiletovanou ruku — což vykládáno jako následek úrazu při požáru hradu roku 1541 — možno vysvětliti některým pozdějším úrazem této silně vyčnívající a patrně zvláště lité části, stopy letování, které spatřovány Mikovcem a jinými na krku koňově a vykládány druhým poškozením sochy r. 1562, zdají se však jen neúplně ciselovanými spárami po lití v části nejtíže přístupné.

Na tento názor vyslovený v článku — nebudiž zapomínáno: doprovázejícím reprodukci — odpověděl Béla Lázár obšírnou studií o umění bratří z Kologe. Hned na začátku udává příčinu, proč čeští autoři pochybili. Jejich tvrzení, že všechny obdobné sochy „udržují celkovou ideálnost či abstraktnost pojetí", jest prý příčinou nejen jejich, ale základního omylu. Podle Lázára existuje současně dvojí umění vyplynuvší z rozdílné fantasie umělcovy, abstraktní či konkretní povahy, tedy dvojí proud, základně rozdílný, který není možno směšovati, nemá-li se dojíti k nesprávným závěrům. Článek Uměleckých Pokladů odvolává se na doklady vytvořené umělci abstraktní fantasie a ty jsou skutečně nejen beze vztahu, ale i v rozporu s pražským dílem, přináležejícím v okruh fantasie konkretní. Lázár probírá pak svatojirskou ikonografii od jejích náznaků v antice a na východě až po gotiku, rozdělenou do těchto dvou řad a snaží se dokázati, že pražský výtvor jak jest v prvé řadě nemožný, tak v druhé jest východiskem dlouhého a pevně zaměřeného vývoje. Pro jeho postup jest příznačno, že se zabývá hlavně miniaturou, neboť tato a malířství vůbec předchází v průběhu celého vývoje umění. K plastice volné, z níž nemůže uvésti již tolik dokladů, dochází teprve na koncích obou kapitol. V uvedených příkladech prvé řady není cílem podání přírody, nýbrž symbolické znázornění abstraktní představy. To příznačno i pro sochařství, jež slouží zobrazení abstraktních symbolů a nevystupuje z tektonické souvislosti.

Lázár vrací se k sv. Jiří na hradě pražském, připomíná si důvody, jež vedly k popření jeho gotického původu, a tvrdí, že konkretní znaky, které podmínily pozdní datování, objevují se v celém průběhu vývoje umění a nejsou cizí ani gotice. V konkretní řadě východního umění užívá se k vyjádření okamžitého, náhodného neb skutečného znázornění ohlédajícího se zvířete. Motiv vyskytuje se již na antických vázách, z antiky přechází do Byzance, odtud do ruské ikony. Do Prahy přichází tedy z východu prostřednictvím byzantského umění. Jakou cestou? Miniatura, která po celý středověk si uchránila svoje vůdcovství, podržela ve svých zběžných perokresbách pohnutý život, jak patrno na př. z utrechtského psalteria. Toto slohové úsilí nabývá rozmachu ve velkém uměleckém hnutí, jehož střediskem se stává ve XIII. stol. francouzská škola vrcholící kolem pol. stol. XIV. Toto umění, vydatně podporované králem, šlechtou a později i avignonskými papeži překročuje hranice a vniká hlavně do Italie, která je obohacuje o nový motiv: znázornění krajinného pozadí. S tímto okruhem povahou konkretního francouzsko-italského umění mohli se bratří z Kologe velmi dobře obeznámiti. V této době, v níž cesty umělců nejsou nijakou zvláštností, jak dokazují nejen historické zprávy, ale i dochované skizzovní knížky, mohli i oni mnoho cestovati. Jako synové malíře šli pravděpodobně do učení k zahra-

ničním zlatníkům v Sieně či Avignonu, neboť jest nezvratno, že přišli ve velmi těsný vztah k tomuto francouzsko-italskému umění. Na francouzském dvoře, kde francouzské umění italský vliv již zpracovalo, musíme hledati prameny jejich tvorby. Zde poznávali nové sochařství, jež si přivlastnilo slohová úsilí malířství. Umělci konkretní fantasie vnikají i v sochařství do abstraktního systému a vnášejí do něho jemné pozorování přírody. Tak dospívá se ke grotesce, kde fantasie se může volně rozvinouti, a která se tak stává polem bravúrních řešení. Z plastiky volné dokládá Lázár své tvrzení řezbou antverpského musea (Vogelsang datuje ji zač. XVI., Lázár pol. XV. stol.) a alabastrovou prací pocházející ze španělského kostela, podle Lázára z pol. XIV. stol. Ostatně pražská socha není osamocena ani jako dílo litecké. Lázár vzpomíná francouzských bronzových náhrobků (pouze však mimochodem, aniž by jich vypočítával nebo uváděl v reprodukci) a okolnosti, že inventář Karla V. čítal přes 3000 zlatnických prací, mezi nimi i bronzové velkých rozměrů. Bratří z Kološe předstihli tedy svou dobu jen v jediném: ve způsobu provedení. Všechny podrobnosti ukazují výrazovou sílu umělce konkretní fantasie na velmi pokročilém stupni. Na francouzskou školu uvádí konečně i duch díla, jeho gracie, lehkost pohybu jezdce i koně, mistrná bezprostřednost přednesu a síla produševnění. A důvody technické? Užitý způsob lití ztracenou formou ukazuje na středověk, neboť v renesanci užívá se této techniky již velmi zřídka. Ostatně na soše možno nalézti stopy neobratné vysprávky olovem, což dokazuje, že tu máme co činiti s původním, ale poškozeným a vyspraveným dílem. Toť rozhodujícím důkazem pro středověk, neboť v oné době (které?) bylo autogenní svařování ještě neznámo, proto vyspravení možno jen olovem. Pro středověk mluví i užití většího počtu vzduchových kanálků a nestejná síla bronzové vrstvy. Konečně — podle Lázára — nejdůležitější argument: zachovaná zpráva archivní, podle níž puškař Wolff Hofprucker obdržel r. 1573 15 kop grošů za opravné práce. Za tuto cenu nemohla přece býti socha znova ulita. Na konci práce upozorňuje autor na druhou jezdeckou sochu jmenovaných bratří, sochu sv. Ladislava v Nagyváradu (1390). Nedochovala se nás, ale v Hufnagelově pohledu ze XVI. stol. na nagyváradskou pevnost zachoval se nám o ní doklad v nepatrné kresbě, kterou Lázár zvětšuje a otiskuje v reprodukci. Její zřejmě renesanční pojetí mu naprosto nepřekáží, aby na ní nepoznával rysů odvozených na pražském sv. Jiří a detailů, v nichž vidí Elemér Czakó výslovně maďarský charakter. Práce Lázárova končí v úsudku o podílu obou bratří na díle: jeden z nich, v prvé řadě zlatník, provedl ony jemné jednotlivosti, druhý, od něhož komposice, vdechl pražské památce dramatický život, nagyváradské důstojnou jednoduchost.

Jest nesporno, že práce Bély Lázára, vzniknuvší ovšem za šťastnějších poměrů, snesla bohatý srovnávací materiál, že zviklala některým tvrzením českých autorů, jako na př. o zvyku stáčeti ohon v uzel (doložen již ve stol. XIV.), že zpráva o Hofpruckerově přelití bude žádati revisi hypothesy. Stylistické důvody, odvozované na jezdeckých sochách větších rozměrů, však zůstaly nedotčeny. Výlučnost pražského sv. Jiří v současném umění proto přece jen trvá, neboť snesené doklady realističtějšího řešení týkají se vesměs jen miniatury a reliefu již v menší míře a ani v těch, ač Lázár sám tvrdí, že v miniatuře vlastně byly řešeny pokusy a problémy, nedociluje se oněch pozorovatelských a výrazových jemností, jež na pražské plastice nutně musí překvapiti. To, co uvádí jako příklady v plastice volné, potvrzovalo by jen potíraný

jím názor. A jak daleko jest od miniatury k volné plastice těchto rozměrů a této dokonalosti! A pokud se týče jím konstruované dvojí řady ve vývoji základně se od sebe lišící protiběžnou snahou: Podařilo se mu dokázati (pouze však v drobném umění), že motiv pohybu obdobného pražské památce vyskytuje se již mnohem dříve. Nedala by se tato okolnost vyložiti jinou cestou než právě sestrojením dvojího, vzájemně rozdílného cítění, jež provází každý sloh a každou dobu? Důsledkem stálosti ikonografických typů, tedy ne abstraktním či konkretním projevem myšlenky v jedné a téže době zároveň, nýbrž zpracováváním děděných předloh, jež možno uvésti na dva základní typy? *)

KAMIL NOVOTNÝ.

Z MĚSTSKÉHO MUSEA PRAŽSKÉHO.

Zajímavé zvýšení temperatury dlužno konstatovati v pražském sběratelském ruchu. Přes válku a všechny svízele s ní spojené nekupovalo se u nás nikdy předtím s takovou chutí, abych neřekl chtivostí, jako právě nyní. K tomu přispívá též bohatější obeslání trhu starožitnického. V Praze náhodou uvolněna byla sbírka po zemřelém faráři dru theol. K. Vondruškovi, která z rozhodnutí dědiců přišla na trh ve své celistvosti, aniž bylo lze přímo od majitelů z ní něco získati. Nicméně podařilo se museu král. hl. města Prahy zakoupiti několik předmětů pražského původu, za ceny ovšem válečně vystupňované. Z nich vyjímáme dvě řezby, kvalitou vynikající, jako ukázky. Klečící postava sv. Jana Nep. z hruškového dřeva jemně vyřezávaná, vysoká 33·5 cm, byla částí skupiny, snad domácího oltáříku. Od vzniknutí svatojanského kultu v Praze a záhy všude po Čechách byly takové oltáříky v měšťanských domácnostech oblíbeny. Řezba pochází z druhé poloviny 18. stol. a ukazuje příznačné rysy rokokového umění. Reliefovité držení celku, nervosnost pohybu, realistické naznačování látky (rochety) a rocaillerie na podstavci s dostatek to stvrzují. Práce tato připomíná jinou řezbu v museu se nacházející (sv. Heřmana s Madonnou, z tisu), stejnými komposičními detaily i provedením namnoze tutéž ruku prozrazujícím.

Soška sv. Apolonie, panny mučednice, řezbářsky znamená vrchol řemeslné dovednosti tehdejší, a náleží úpravou svou mezi parádní výkony své doby. Celek, vysoký 71 cm (soška 44·4 cm), z lipového dřeva, byl zlacený, socha stříbřená se zlatými emblematy, lemováním a ozdobami, sokl se zlatými poli a profily a stříbřenými ozdobami mušlovitými. Plasticky úplně vypracovaná statueta má labické držení barokních prací, ozdoby však rocaillové. Na zadní straně vytečkován je letopočet 1753, což by zajímavě dokumentovalo počátky tohoto u nás nového slohu, jakési počátky rokoka v Praze. Ale řezba tato i jinak je pro Prahu památná. Znak na soklu náleží řádu Cyriáků, řeholních kanovníků (červený kříž kotvový s červeným srdcem). Kostel Cyriáků býval v Praze poblíže konventu Milosrdných na břehu Vltavy (kostel sv. Kříže většího), zrušen byl za Josefa II. r. 1783.*) Tu pak zkvétalo arcibratrstvo sv. Apoleny, pro něž Heralt Mansfeldt ryl obrázek této světice. Založeno bylo toto bratrstvo r. 1726 proboštem Cyriá-

*) Mimo publikaci B. Lázára vyslovili námitky proti autorům článku v Uměl. Pokladech Dr. K. Chytil v PA. XXIX. (1917), 302—306, Dr. K. Guth v ČČH. XXIII. (1917), 411—416 a K. Hilbert v PA. XXX. (1918), 40—41. Naproti tomu s datováním souhlasí Dr. H. Tietze v referátě o Uměl. Pokladech v Repert. für Kunstwissenschaft XL. (1918), 286 sl. Autoři odpovědí svého času na námitky delší prací a to česky i některým cizím jazykem. (Red.)

*) Eckert, Posv. místa II. (1884), 445.

kem J. Mendlem ze Steinfelsu.*) Dovídáme se dále,**) že roku 1753 odkázal Ant. Frant. Ering ze dne 12. listopadu této kongregaci sv. Apoleny 500 zl. na 30 mší zádušních. Tento letopočet zajímavě souhlasí s datováním úhledné naší sošky. Máme zde před sebou pražskou práci takřka úplně lokalisovanou.

F. X. HARLAS.

SV. JAN NEPOMUCKÝ A SV. APOLONIE, ŘEZBY.
Ze sbírky ThDra K. Vondrušky.

SDRUŽENÍ ČESKÝCH UMĚLCŮ-GRAFIKŮ „HOLLAR".

Naši grafikové se konečně zorganisovali, pod tímto jménem založili spolek a zahájili na jaře jeho činnost první členskou výstavou v nově otevřeném salonu Topičově. Úvodní slovo katalogu dobře vystihuje situaci a motivy, jež musily vésti k založení spolku, jehož oprávněnost nemůže býti popírána: nemožnost ještě dalšího tříštění nebo osamocení sil v době, v níž neinformovaným obecenstvem se přijímají s nekritickým obdivem na úkor poctivé věci práce slabé a povrchní, nutné tím semknutí vážných pracovníků tím více pochopitelnější, že není u nás grafické tradice. Nový spolek chce svým programem prohlubovati znalost díla a pronikati k jeho jádru, povzbuzovati k práci i mladé umělce, šířiti zájem veřejnosti pořádáním výstav v Praze i jiných městech a vydáváním původních grafických děl a prací svých členů. Mezi těmito nalézáme téměř vesměs grafiky již známé: Fr. Bílka, V. H. Brunnera, B. Jaroňka, Ad. Jelínka, Ad. Kašpara, J. Konůpka, Zd. Kratochvíla, Ant. Majera, V. Rabase, Vl. Silovského, Jar. Stretti-Zamponiho, V. Strettiho, M. Švabinského a K. Vika. Předsedou spolku jest T. F. Šimon, jednatelem Fr. Kysela. Neleží tedy důraz na směrové příslušnosti, nýbrž technicky poctivé práci grafické. Je sice nesporno, že bez řemesla není umění, že technická vyspělost nesmí býti podceňována nikde a v grafice nejméně, ale rovněž tak jest jisto, že technika má oprávněnost jen jako výrazový prostředek, ne však cíl. Tyto samozřejmosti se však mnohdy zaměňují a vedou často k omylu, který bývá patrný nejen v nacílení umělcovy snahy, ale i požadavků obecenstva.

SOCHAŘ JAROSLAV WIMMER

zemřel v Příbrami 20. ledna t. r., podlehnuv ve věku 25 let rychle propuknuvší chorobě. Pražskému obecenstvu byl znám z posledních výstav Pomocného výboru výtvarných umělců

*) Dr. Legis-Glückselig, Diplomatische Geschichte der aufgehobenen Klöster atd., Prag 1837, str. 38.

**) Glückselig l. c., str. 45, v poznámce 2.

a Manesa, jehož byl členem, svými portretními bustami — mezi jinými i Vojanovou — a komposicemi pevně uzavřeného obrysu, k nimž převážně inklinoval. Jeho činnost byla ovšem v počátcích, ale slibným rozběhem, projevujícím vážné úsilí o vlastní formu, zanechala po něm kus poctivé, byť i někdy nevyjasněné práce.

O. ŠPANIELA PAMĚTNÍ MEDAILE,

vydaná slavnostním výborem na oslavu padesátého výročí položení základního kamene Národního divadla, nese známé rysy Španielových prací: dobré členění plochy, úměrnost výšky reliefu, rozměru a typu písma, vzájemné jich vyvažování a vědomý sklon k typisování. Je-li avers plnější ideově, jest revers šťastnější formálně. Španiel vyzdvihuje tu střed vozem se základním kamenem a jezdcem s praporem a mezi tyto dva pevné body umisťuje ostatní průvod. Akcentem stejného zdvihu nohou, téhož pohybu koní a vzdutí praporů, zredukováním počtu účastníků a ztypisováním jejich gesta a výrazu dociluje nesporně monumentálního účinu, který poněkud kontrastuje s obtížnějším ovšem vyřešením aversu.

NÁLEZ RELIKVIÁŘE SV. ZIKMUNDA.

Při opravných pracech, prováděných v kapli sv. Zikmunda svatovítského dómu, byly nalezeny 8. července t. r. ostatky sv. Zikmunda ve velmi zajímavém gotickém relikviáři s autentikou Karla IV., podle níž světcovy pozůstatky uloženy do oltáře r. 1365. Relikviář byl vložen do deskou zakryté dutiny gotické tumby, jež zůstala v barokním oltáři, v olověné skřínce s olověnou deskou, opatřenou nápisem — zmíněnou již autentikou Karla IV. Relikviář, asi 30 cm dlouhý, 15 cm vysoký i široký, má známý tvar gotického relikviáře se sedlovou střechou. Dřevěná kostra jest obložena destičkami ze slonové kosti, na nichž kol dokola figurální reliefky částečně polychromované na zlaceném podkladě. Nález bude asi publikován, prozatím registrujeme.

NÁLEZY SGRAFIT.

V bývalém martinickém paláci na Hradčanech objevena opadnutím omítky na průčelní zdi a jedné straně nádvoří renesanční sgrafita technicky i formálně neobyčejně vyspělá. Jsou-li nalezené zbytky na průčelí pouze ornamentálními zlomky, jest jedna ze zdí v nádvoří ozdobena v celé rozloze dekorem figurálním, představujícím asi činy Samsonovy, v bohatém architektonickém orámování. Sgrafita však jsou stále ve stavu, v jakém byla objevena, k jejich záchraně nebylo dosud podniknuto ničeho. Jest to osud téměř všech památek v soukromém majetku, na nějž bylo již tolikráte, ale bohužel s malým výsledkem upozorňováno. Majitele lze stěží přinucovati k nákladnému udržování v patřičném stavu a poměr státu a samosprávy k objektům tohoto druhu stále není upraven. Téměř současně objeveny i při opravě bývalého Hrzanovského paláce na Hradčanech zbytky sgrafitované rustiky na průčelí do Loretánské ulice vedle nepatrných stop po chiaroscurové malbě. Pro svoji jednoduchost mají spíše cenu historickou, dokazujíce existenci této části rozlehlého domu, jejíž vznik byl kladen do konce stol. XVII., již na konci století XVI. Ku chvále majitele domu budiž konstatováno, že sgrafita i malba byly ihned zabezpečeny.

KOSTEL SV. BARTOLOMĚJE V KONDRACI U VLAŠIMI,

známý svým ojedinělým vyřešením průčelí, byl postižen 17. července t. r. požárem, který jej bohužel zničil i na této části z celé stavby nejzajímavější. Kostel, vzniknuvší asi v 2. polo-

vici stol. XII., jest jednolodní stavba s obdélníkovitým presbyteriem, někdy v 2. polovici XIV. století sklenutým křížovou klenbou. Na průčelní straně jest ukončen věžovitým spodkem, zabírajícím celou šířku lodi po způsobu kostelů v Kyjích a Milevsku, který však rozdílně od těchto přechází nad hlavní římsou ve dvě kulaté věže otevřené osmi podvojně sdruženými okny ve dvou řadách nad sebou. Jak bylo průčelí původně upraveno, dnes nelze říci. Před požárem však byla jeho silueta změkčena prkennou zvonicí s barokní lucernou, slohově se hlásící do 2. pol. XVII. stol., jež vsunuta mezi románské věže srostla s nimi v onen nezapomenutelný a nanejvýš originelní celek — dnes bohužel patřící již historii. Při požáru rozlily se i zvony a pádem krovu zničena i barokní vnitřní výzdoba.

OT. ŠPANIEL: MEDAILE K 50. VÝROČÍ ZALOŽENÍ NÁR. DIVADLA.

VÝVOZ ČESKÝCH PAMÁTEK DO VÍDNĚ.

Již před válkou upozornil Věstník Klubu za Starou Prahu na smutný fakt, že státní galerie vídeňská získala gotickou sochu Madonny z Krumlova a nedávno referoval o podobném případě (koupě tabulového obrazu P. Marie z Kříž. Hory na Krumlovsku) J. Pečírka ve Víd. Denníku a Národě. Polemika v Národě (č. 28 sl.), z toho vzniklá mezi J. Pečírkou a J. Guthem, ukázala pravého vinníka v této trapné záležitosti. Je to vždy a všude můra, která dusí náš kulturní rozmach, vídeňský centralismus a egoismus ústředí. Proti bohatě dotovaným dvorním a státním ústavům ve Vídni vegetují národní ústavy v korunních zemích, svépomocí hlavně vydržované a odkázané na dary a věnování, zatím co ústředním institucím, dík štědrosti vlády, žádný náklad není nedostupný. Tento nestejný loket má vliv nejen na rozsah ročních přírůstků, ale zasahuje mocně i samu kvalitu sbírek při dnešních závratných cenách nadprůměrného materiálu sbírkového. Soutěži bohaté státní galerie neodolala naše musea ani v obou případech, nahoře zmíněných, kdy vyvezena ze země díla nejen neobyčejné ceny umělecké vůbec, ale i články domácího vývoje uměleckého. Ovšem jenom v případě prvém šlo o majetek soukromý, kde se uplatnila větší finanční schopnost státního ústavu, kdežto v případě druhém projevila se jiná stránka škodlivosti centralistického systému. Obraz Panny Marie byl v majetku veřejném a mohl býti zachráněn pro zem prostým votem c. k. ústřední komise. Ale kdežto ústřední komise (často správně a po zásluze) brání ústavům mimovídeňským deponování ohrožených památek ve sbírkách, ukázala v tomto případě neobyčejnou benevolenci ke státní galerii a dovolila nejen přenesení obrazu z kostela do musea, ale i vyvezení památky ze země. Z obou případů vyplývá, že zlo se neodstraní dříve, dokud nebude ochrana českých památek a vůbec celá umělecká kultura v našich rukou a pod naším rozhodováním.

PAMÁTKOVÁ PORADNA

jest nová instituce, zřízená zemským konservatorátem pro král. České. Jejím účelem je podle oznámení, otištěného v denních listech, zodpovídati bezplatně veškeré dotazy, jež se týkají ochrany památek, zasílati upozornění ve všech otázkách sem spadajících a „přispěti touto cestou dle možnosti k záchraně domácí kultury a všech ušlechtilých projevů národa v minulosti". Myšlenka, jejíž uskutečnění bylo by pochybné i u úřadu disponujícího větším počtem sil, jest však přímo nemožná nejen za dnešních poměrů na zemském konservatorátu, ale i v budoucnosti, nezmění-li se dosavadní organisace ochranné prakse. Založením poradny vzrůstá jen úřední agenda, která při svědomitém plnění dosavadních povinností jest sama o sobě rozsáhlá, a skutečná záchrana památek stává se tím jen problematičtější.

Z ČASOPISŮ.

Na dnešní situaci našich museí upozornil F. X. Harlas ve Starožitnických kapitolách, otištěných v 8. čísle Osvěty. Ukazuje na těžké postavení musejního úředníka, který, maje sbírati v programu svého ústavu, jest vázán pevně stanoveným obnosem, daným mu k disposici. Jeho vyčerpání může mu znemožniti zakoupení předmětu, který vyplňuje dávno již pociťovanou mezeru v jeho sbírkách. Zakoupiti nemůže, nezakoupí-li však? Jsou tu i jiné okolnosti. Obchodník často dobře ví, do které veřejné sbírky památka patří, využívá tedy nutnosti zakoupení a vyhání cenu. Nebo aukce celých sbírek, hlavně za hranicemi, kde náš musejník nemůže konkurovati ani s bohatě dotovanými cizími ústavy ani ohromným kapitálem disponujícími sběrateli či spekulujícími obchodníky. Tímto způsobem jsme prohráli dražbu sbírky Lannovy, třebaže naše musea získala mnoho v poměru k svěřenému obnosu. Byli jsme připraveni o věci, jež patřily pouze do našich ústavů, a co více, byli jsme v některých případech připraveni i o stopu po nich. A dnes? Vzrůstem poptávky ceny nepoměrně stouply. Nesbírá se, nýbrž spekuluje. Do uměleckých předmětů ukládá se kapitál jako do hodnot, o nichž se ví, že se najisto a vysoko zúrokují. Mohou za těchto okolností musea ještě pomýšleti na další vzrůst? Sotva. Nezmění-li se poměry, přestanou sbírati. Proto je třeba — dnes více než jindy — ne-li již dárců, aspoň ochránců a podporovatelů, kteří by v čas potřeby přiskočili ku pomoci a pomohli. Což nejsou musea a galerie vydatnou pomůckou i při vyučování? A chceme-li zdemokratisovati toto, musíme právě tak učiniti i s veřejnými sbírkami. Jsou však ještě jiné bolesti, kterých se článek nedotýká. Jednou snad přijde doba i na jejich odhalení . . .

O zřízení ústavu pro fotografování a měření uměleckých památek uvažuje K. Chytil v 9. čísle Cesty pod dojmem Kruisovy výstavy fotografií v Technickém museu. Vzpomíná obtíží při soupisech památek jak pro nedostatek dobrých fotografií tak přesných plánů. Upozorňuje na šťastnější cizinu, jež má v památkovém archivu ve Štrasburku a ve velké sbírce fotografií, založené již v 70. letech minulého století při museu sádrových odlitků v Trocadéru, vydatnou pomůcku badatelskou, ukazuje, jak Němci ve svém K. Preussische Messbildanstalt (zal. r. 1895) dovedli oceniti význam nové metody měřické — fotogrammetrie — pro výzkum památek, a zmiňuje se konečně o novějším způsobu stereofotogrammetrii i u nás pěstovaném právě zesnulým prof. Novotným a drem Pantoflíčkem. Článek vrcholí v přání, aby i u nás se konečně zorganisovala veškerá činnost kreslířská i fotografická zřízením zvláštního

ústavu zmíněnému účelu specielně věnovaného. Podle autora není pro tento ústav místa při universitě. Archeologická sekce při České akademii sama k tomuto úkolu nestačí a Umělecko-historická komise při zemském výboru neexistuje již od anenského patentu r. 1913. Jsou tu však jiné korporace, jako městská soupisná komise pražská, vládnoucí příslušným archivem, musea pražská i venkovská, památkové komise, řada spolků, které se zabývají archeologií a památkami, a konečně technika, bez jejíž vydatné podpory by byl podobný institut nemyslitelný. Prozatím mohl by býti založen při této nebo některé z museálních či samostatných korporací ovšem za dostatečné součinnosti všech interesovaných kruhů.

Smysl země.

Každý, kdo se zamyslil nad naším uměním, nad jeho dějinami, narazil na otázku, můžeme-li vlastně mluviti v minulosti o českém umění, či pouze o umění v Čechách. Neboť kolik umělců, kolika národností, prošlo naší zemí ne beze stopy, kolik našich památek vznikalo pod jejich rukama, kdo z nich a jak byli účastni i při tvoření velkého slohu doby Karlovy? A přece musíme přiznati, že právě perioda Karlova vytvořila nám sloh svéprávný a celkově odlišný, ač vznikal z hotových cizích forem, Karlem k nám přesazených. Na tuto otázku hledá V. V. Štech v 1. čísle Budoucna vysvětlení ve vlivu genia místa: „Naše země ční ve středu Evropy, od staletí asimiluje cizí rasy, amalgamuje cizí přišlé vlivy a utváří druhdy z cizinců představitele národního celku. Renesanční a barokní Prahu na př. stavěli členové těchže rodin, které budovaly Janov a jiná severoitalská města, a přece je vzezření města a celkový přízvuk budov jiný, protože okolnosti vnější i vnitřní nutkaly k změnám. Naše města nerostla plánovitě, nýbrž doslova jako přírodní organismy v nejužším styku s přírodou a usazovala se jakoby po vrstvách. U nás jde spíše o malebný celek, než o tvar kristalinicky čisté jednoty. Proto slohová různost neznamená mnoho pro ráz našich památek. V této základní snaze po malebnosti podávají si u nás ruce gotika s barokem, husitství s katolictvím i liberálním a vlasteneckým uměním sedmdesátých let devatenáctého století. Autor jde od tohoto zjevu ještě dále. Zamýšlí se nad naší podstatou a pozoruje náš sklon rozvinovati veškerou akci do povrchu, přeměňovati konstrukci a komposici hmoty v rytmus ploch, převáděti struktivní články v soustavu bohatého a živého ornamentu. Nechce popírati české výtvarné schopnosti, které dokazuje každé rozhlédnutí kolem. Umělecký pud jest nám vrozen a nerozlučně spojen s živelnou smyslností, citem pro barvu, tvar a rytmus. Schází nám však plastická síla tvůrčí. Naše umění roste jako rostlina v přírodě, organicky se rodí, bez zasahování plánů a úmyslů předem pojatých. Měli jsme jen jednu dobu velkého slohu, období vlády Karla IV., ale to bylo přerváno lidovou reakcí, jež má vyšší osudový smysl. Národ tu postavil proti panskému vnějšku svůj ideál vnitřku bez forem. Z problémů u nás nadhozených dořešeny jinde důsledky. Tvořivost ovšem nezanikla, ale obrátila se z osobní jedinečnosti do bezejmenné všeobecnosti, k plošnosti, od plastiky a pozorování přírody k ornamentu.“

Majetkové poměry Ant. Slavíčka charakterisuje výmluvně a věcně článek E. Čapka v 1. čísle socialistické revue Budoucno. Autor otiskuje dvě berní přiznání Slavíčkova z let 1904 a 1907, podle nichž průměrný roční prodej obrazů v letech 1901—1903 činil 1780 korun, v r. 1906 dokonce pouhých 670 K, (!) a uvádí je v souvislost s jeho korespondencí. Slavíček si byl dobře vědom svého stavu.

Poměry ho srážely a znemožňovaly mu uskutečnění i přání nikterak luxusních. Chtěje si v r. 1904 zakoupiti na Českomoravské vysočině dům, zříditi si u něj atelier a přesídliti tak do kraje, který tolik miloval a který měl pro jeho tvorbu tak značný význam, nabídl nakladateli Topičovi 10 rozměrných pláten tehdy současně vystavených v „Manesu“ za sníženou cenu 4800 K (!) proti úhrnné prodejní ceně 12.100 K. Ale nepochodil. Nesl sice trpce toto odmítnutí, ale viděl příliš dobře, aby ve svém případu spatřoval pouze jemu přisouzený osud: „Ten los je vždy stejný — píše v dopisu A. Švagrovskému — a vyjde obyčejně v životní té loterii, až když malíř oči zamhouří — Pak ti Topičové skupují všechno, na co v atelieru přijdou i šmejdy bezcenné, které ze všech koutů vyškrábou — protože stoupl v ceně kumštýř, že už je po něm. Jsou to takoví ptáci černí — kroužící nad mrtvolami.“ — Nejsou tato slova povšechně příznačna pro české poměry? Jest bolestno a trapno zároveň pomysliti na majetkové poměry našich nejlepších lidí a uvědomiti si, kdo z jejich práce bohatne. A dnes? Kupuje se sice více a dráže, ale kdo jsou ti, kteří jsou dnes přepláceni?

Moderní české architektuře věnováno jest trojčíslo uzavírající XIX. ročník Volných Směrů. Jest potěšitelným dokladem nejen jejího rozvoje, třebas v obrazové části není zastoupena dosti úměrně, ale i vážného zamýšlení jak nad vlastní prací, tak i velkými jejími úkoly, jejichž tíha bude doléhati tím naléhavěji a náročněji, čím blíže budeme budoucnosti s novými požadavky a potřebami. Neuvědomuje-li si Otakar Novotný pouze formální problémy, rozdíly mezi jednotlivými odvětvími výtvarné tvorby, poměr moderního tvůrčího umělce k minulosti, vlivy války — na něž se dívá poněkud optimisticky —, ale i zodpovědnost veškeré naší práce v budoucnosti a volá-li po nutnosti býti velký bez sta milionů duší... nerozlišuje Vl. Hofman pouze stupně vývoje nedávných let — jednotlivé prvky poslední fáze, neobjasňuje jí pouze širokými výhledy, ale volá i po nových možnostech, jež hledá ve fikci staroslovanské formy. A právě tak nezůstává ani Pavel Janák na tvárných a formálních záhadách naší nejmladší architektury, její podstatě v poměru k hmotě, nýbrž formuluje si svůj vztah a své povinnosti k zítřku nejen výtvarnické, ale i národní. Jsme ve třetině cesty teprve, užíváme sice nových, již našich výrazových tvarů, ale na starých kostrách, nemáme ještě vlastní osnovy — a co více: ani našeho účelového tvaru. Nevíme, jaký je pravý tvar a prostorovost české světnice, domu rodinného i činžovního, jak má býti uspořádána česká zahrada, ulice, město. Nemáme pro tuto oblast tradice a poukazy k cestě, kudy se bráti, můžeme nalézti jen v nás, ve vlastní mysli, v promýšlení, co našemu duchu odpovídá nejvíce a nejblíže. — Články všech tří architektů cílí tedy k jednomu: požadavku národního umění. Proti tomu táže se K. Čapek v 11. čísle Cesty, je-li možno nalézti tuto kýženou cestu „v hlubině vlastní mysli“ instinktem umělce či pronikavým přemýšlením? Uznává sice, že intensivním přemýšlením lze dáti mnoho individuálních popudů, ale zdůrazňuje, že žádným přemýšlením se nevytvoří nové zvyky života. Zde dlužno prý spoléhati na jeho práci a nikoliv práci rozumu. Věří, že naše svéráznost „se zrodí z účasti všech, z rukou dělníka stejně jako z rukou umělce, z produkce vskutku národní — ze sama života, jenž tvoří potřeby, ale také na ně odpovídá uspokojeními.“ Ovšem — utvoří se, ale jen lešení, jenom prostředí, ne sama umělecká forma. Ta se musí vymyslit, vysnít, vynutit mocnou vůlí a společným chtěním umělecké obce.

Karel Purkyně: Vlastní podobizna umělcova. 1855.

KAREL PURKYNĚ.

Leta padesátá minulého století, byť i nebyla mezníkem pronikavého přerodu ve výtvarném umění, kreslí přece komplikovaný obraz dynamického napětí vývojových sil, vyvěrajících ze západoevropské kultury a protínajících se s mladými ještě, obrozenskými tendencemi národního umění českého, jehož slavné etapy značí jména Josefa Manesa a po něm Mikuláše Alše.

Živé proudy, tekoucí z hlubokých uměleckých zřídel západních, rozlily se do široka a zahrnuly v sebe také umělecké zájmy pražské, až posud chudé a podřízené. Německým vůdcům pražského umění stačily Vídeň a Mnichov, neboť zrodili se z konservatismu akademického umění, jež věřilo v nejvyšší instanci klasického školení římského. V padesátých letech nastává reakce; horizont pražský rozšiřují čeští umělci na západ — nikoliv Řím, ale Antverpy, Brusel a Paříž stávají se cílem jejich cest. Fr. Mašek, Karel Javůrek, Jar. Čermák a Sob. Pinkas již tehdy našli cestu do Paříže ke zdrojům západní kultury.

Avšak s touto extensivní tendencí střetne se, ne nepřátelsky, intensivní probuzenská snaha po národním umění, která roste z domácí půdy a historie. Jest to snaha, jež zrodila dílo Manesovo, navazující na dávné lidové tradice a umění českých anonymů. Toto umění nemohlo býti objeveno nikde ve světě západním a také jen vskutku geniální objevitel mohl je nalézti v okolí českých panských sídel, v českých nivách a chatách.[1])

Utlačené české umění, ukazované světu v cizí masce, nebylo mrtvo, nýbrž bouřlivě kvasilo pod umrtvujícími nánosy několika věků a proráželo občas sopečnými výbuchy, vášnivými malířskými činy skoro fanatických temperamentů, v nichž vidíme dnes nositele malířské tradice a udržovatele národního umění. Obraz tohoto umění od věku osmnáctého jest podmalován mrtvou šedí, ale pod její lhostejnou povrchovou hladinou vycítíme organický, teplý a živý proud, zahřívaný starou lidovou tradicí, který prolamuje se, násilně zadržován, prudkými výbuchy. Takový fenomen 18. věku, skoro barvový ohňostroj, byl Norbert Grund, jehož dědicem ve věku 19. stal se Josef Navrátil, poslední článek koloritní tradice rokokové, jehož dílo bylo s to, aby překlenulo propast století a spojilo vývojovou nit s uměleckými činy, jež následovaly.

Historik, jenž zabývati se bude touto dobou, neopomene postaviti v jasné světlo umění Fr. Tkadlíka, které vytvořilo tvarovou základnu suverenního

[1]) Nekonal proto Jos. Manes cest dalekých (mimo cestu římskou), o nichž vrstevníci vtipkují; K. Purkyně nazývá ho v dopise svému bratru „der vielbereiste", poněvadž prý byl až v Berlíně.

umění J. Manesa. Linie Tkadlíkova neomylně vyabstrahovaná poetickým umělcem z klasiků kresby vyvršena byla Manesem v sensitivní něžnost idealistního umělce.

Že mohla umělecká kultura česká vytvořiti také folii realistní, robustního názoru hmotného, bylo dokladem její veliké schopnosti a oprávněnosti k životu.

Tímto novým myšlenkovým kladem zmnožil české umění Karel Purkyně. Přichází do Prahy v pravou dobu v letech 50. Od pražské školy nebylo lze se nadíti nových úloh a nových řešení; bylo třeba nové krve, nového ducha. Karel Purkyně jako jinoch přišel do Prahy z jiného okruhu kulturního s odchylnou erudicí, jako Čech, jenž byl v Praze cizincem. Viděl proto jinak a pozoroval vlastním zorným uhlem.

Narodil se ve Vratislavi 15. března 1834 a do Prahy přišel se svým otcem, slavným fysiologem,[2]) r. 1850 s vyhraněným již uměleckým smyslem; podle zpráv biografů vstoupil do reálky v Mikulandské ulici a poté na pražskou malířskou akademii, ve skutečnosti netrvalo toto studium, dá-li se jednou doložiti,[3]) dlouho a lze spíše souditi, že v Praze pokračoval Purkyně v soukromém studiu umění, jež započal ve Vratislavi. O toto veliké plus soustavné přípravy byl Purkyně proti Manesovi chudší, protože nepocítil nikdy železné vedoucí ruky mistra, jakými Josefovi Manesovi byli otec jeho Ant. Manes a učitel Frant. Tkadlík, oba mistři přesné linie. Vytvořil si proto Purkyně hned v mládí svůj styl, který jest vším jiným spíše než kreslířským; hned od počátku jest mu kresba druhořadou věcí a zmocňuje se všech tvarů nikoliv lineárně, nýbrž barvou, útočí štětcem a dobývá forem pastosním navršením barvy. Tento charakter jeho techniky vyznačuje prvá i poslední jeho díla a jest v souhlase s jeho uměleckým posláním, jež vedlo od linie k barvě, od plochy k tvaru, od ideje ku hmatatelné hmotě v prostoru. Hned na jeho prvních dílech lze ostře postihnouti tuhý boj ideového záměru s hmotným provedením, zápasí o vyformování prostoru barvou.

Výklad podalo by studium jeho uměleckých počátků ve Vratislavi, o nichž máme zatím jen stručnou zprávu, že učitelem jeho byl malíř podobizen Jan Jindř. Krištof König (* 1777 v Brunšvíku — † 1867 ve Vratislavi), učitel kreslení při museu vratislavském.[4]) Zdá se, že učení toto nebylo ani soustavné ani

---

[2]) Otec jeho Jan Ev. Purkyně (1787—1869) povolán byv 30. října 1849 z Vratislavě za profesora fysiologie na universitu pražskou, přišel do Prahy r. 1850; přednášky započal v letním semestru 1850.

[3]) Obojí toto studium nedá se historicky zcela doložiti, poněvadž ani na reálce ani na akademii zápis se nenalezl.

[4]) Emil Edgar, Ein Brief Emanuel Purkyněs über Prager Maler. Union, 9. Oktober 1908. — Týž, Nad skizzáky Karla Purkyně. Čas 1913 č. 211 a 229. Na obou těchto místech publikován dopis staršího bratra Emanuela Purkyně (1831—1882), potomního botanika, jenž v mládí obíral se rovněž studiem umění, estetiky a archeologie, v němž činí se zmínka o studiu Karlově.

dlouhé a přesídlení do Prahy učinilo mu přirozený konec. V Praze stýkal se Purkyně hned r. 1851 a 1852 přátelsky s některými žáky akademie, zejména s Maixnerem a Popelíkem; s Maixnerem, jenž byl tehdy již sedmým rokem na akademii, účastnil se r. 1852 po tři neděle pořádání výstavy „Vesny" v Hoře Kutné.[5])

Vlivy těchto styků nejsou v díle Purkynově nikde patrny a nelze než domnívati se, že základní barevnou skladbu svého malířského názoru přinesl sobě Karel Purkyně již z Vratislavě a že na tomto základě budoval bez prudkých změn dále svoje dílo ve změněném pražském prostředí. Rokem 1851 vročena jest podobizna Alžběty Szalatnayové, poprsí v modrém šatě, první známé dílo, jevící všechny charakteristické slohové známky celého pozdějšího Purkyně i jeho bojovnou techniku barevnou s vysokým reliefem barev. Z dalších kladu malé poprsí Čelakovského jako hocha[6]) as do r. 1852 a uzavírám toto jinošské období formově uceleným obrazem genrovým „Děti, dívající se na obrázky", jenž tvoří současně první krok Purkyňův na veřejnost.[7])

Bylo s podivením sebevědomí mladého, 19letého umělce, jak spoléhal na toto pilně a s láskou provedené dílo, jež je zcela odlišné od všech obrazů, které se tehdy v Praze malovaly, jakoby dílo cizí atmosféry, přesazené odjinud. Šedočerno-zelený studený akord barevný, tak charakteristický pro celé jeho dílo, hlásí se již zde a připomíná živě ruské realisty. Také oděv dětí jest spíše rázu polsko-ruského. Tomuto umění v Praze za 2 leta pobytu nemohl se naučiti a nelze leč předpokládati jeho vratislavský původ. O rychlosti technického provedení svědčí datum napsané dole v rohu: 1853 2./4.—5./5. V květnu tohoto roku byl obraz již na jarní výstavě na ostrově žofínském.[8])

Výstavou žofínskou r. 1853 zakončuje Purkyně formálně svá leta žákovského studia, která konal vlastním způsobem mimo oficiální školní síně. Naopak již od mládí uzrával v něm odpor proti akademismu, neboť nebylo v jeho povaze jíti vyšlapanou cestou školní za svým uměním. Šel proto hledati dalšího vzdělání v daleký svět. Navštívil Drážďany, Mnichov, Norimberk, Lipsko, a třebaže zašel i do atelierů školních, nikde nezatoužil zůstati žákem. O těchto cestách zmiňují se dopisy jeho psané otci a bratrovi.[9]) Tomuto píše z Drážďan 10. čer-

---

[5]) Světozor 1868, Nekrolog K. Purkyně.

[6]) Reprod. v Květech 1900.

[7]) V majetku p. vrch. ředitele Apollona Růžičky.

[8]) V katalogu není označen hvězdičkou, která znamenala práce provedené za dozoru akademie. Bylo to tedy dílo zcela samostatné a Purkyně v té době nebyl v žákovském poměru k akademii.

[9]) Chovají se v knihovně Zemského musea v Praze. Laskavostí pí Růženy Pokorné, dcery Karla Purkyně a ochotou správy knihovní bylo lze částečně jich použíti.

vence 1853, že navštívil Caruse, jenž ho doporučí vynikajícím drážďanským umělcům; několikráte navštívil Schnorra z Carolsfeldu a podnikl výlet do Míšně a Pirny. Otci píše z Lipska (bez data), že přišel před 4 dny z Mnichova; „byl jsem v Norimberku půldruhého dne, nyní jsem v Lipsku; zítra jedu do Drážďan, kde zdržím se ještě den a pak vrátím se do Prahy. Poslední dny v Mnichově byly nejpříjemnější. Poznal jsem Genelliho, Kaulbacha a Berdelleho, jenž má velmi pěkný atelier (školu) pro malbu a kreslení aktu. Byl jsem též ve školách některých malířů na akademii."

Zde po prvé jmenuje svého potomního mnichovského učitele Jana Bapt. Berdelle (1814—1876), jenž r. 1850 založil v Mnichově soukromou školu, v níž připravoval mnichovský směr koloritní. Cesta vylíčená byla jakousi obhlídkou pro seznání dalších cest za vzděláním. Soukromá škola Berdelleho nejvíce ho upoutala a tak se vypravil na podzim r. 1854 k Berdellemu do Mnichova.

V dopise ze dne 26. října sděluje s otcem, že šťastně dorazil a najal si byt. „Vstoupil jsem již do atelieru Berdelleho a kreslil jsem již studijní hlavu. Jsem velmi spokojen se směrem svého učitele, stejně jako on s resultáty, které se dají čekati pro mne." Děkuje otci za příležitost, kterou mu poskytl, aby se mohl něčemu naučiti.

Další dopisy jsou dějinami jeho mnichovského pobytu, vývoje a jeho nazírání na umění; na konec zvítězil zase pud po samostatnosti a Purkyně po šestiměsíčním školení opouští atelier svého učitele, aby samostatně usadil se v Mnichově. Ale současně hledá také další sféry nových vlivů, touží jíti do Belgie a do Paříže. Krystalisační body jeho uměleckého profilu a jeho povahy nic neosvětlí lépe, než jeho vlastní dopisy, skoro autobiografické. 7. ledna 1855 píše: „Ještě aspoň přes tuto zimu musím si nechati líbiti školní střevíce, pak zkusím, na jakých nohou stojím." Jinde praví, že se svolením Berdelleho maluje něco pro výstavu. 29. března 1855 sděluje již rozhodnutí, že vystupuje ze školy Berdelleho. „V atelieru Berdelleho se mně líbí, ale pravděpodobně brzo budu museti vystoupiti; jsme pouze čtyři žáci, z nichž dva nyní odejdou . . . Počátkem května najmu si svůj vlastní atelier. Byl jsem nucen odříci několik podobizen, nemaje dílny, kde bych je prováděl. Také mám mnoho myšlenek." 2. dubna sděluje dále, že nastěhuje se do svého atelieru 1. května, a má radost, že není již pouhým žákem. Otec nebyl asi zcela téhož náhledu, žádal doklady práce a díla pro výstavu. Na jeho dopis odpovídá Karel Purkyně 30. dubna 1855: „Chci státi se malířem a nechci nic vystavovati než to, o čem vím, že bude ve svém způsobu pochopeno a co jest dílem uměleckým." Po prvé autokritika, která vyvrcholuje ve slovech: „Akt neumím ještě tak dělati jak bych si přál."

Nové záměry a perspektivy otevírají se v dopise z 3. května 1855, kdy usazen ve svém atelieru na Elisenstrasse č. 2 píše otci: „Co během zimy jsem u Berdelleho jasně seznal, chci nyní řádně zpracovati. Posud byla mi hlavním studiem hlava člověka, při čemž třeba bráti lebku za základ – ve všech obratech, zkratkách, a vždy s ohledem na postavení ramen ke krku. Můžeš si snadno pomysliti, jak nutné jsou to znalosti, chci-li jednou netoliko obrazy dělati, nýbrž vskutku živé a myslící postavy zpodobovati." List ten doplňuje dopis bratru Emanuelovi z Mnichova do Klatov (asi z počátku května 1855), v němž zdraví nevěstu bratrovu a projevuje naději, že „bohdá do nejbližší zimy naučí se již něčemu solidnímu". Vyzývá bratra, aby s otcem jeli na pařížskou výstavu a zajeli pro něho. Poté 15. května sděluje otci, že provedl několik hlav, které se mu již mnohem lépe zdařily. „Jistý pán objednal u mne kopii Rubensova obrazu Bitvy Amazonek – jest to nejlepší Rubens, jejž znám. Na radu Berdelleho jsem objednávku přijal, poněvadž doufám, že při kopírování tohoto obrazu, jenž jest velmi směle a lehce malován, mnoho se naučím." Těší se z toho, že otec hodlá jeti na počátku srpna na výstavu do Paříže a že pojedou společně.

4. června 1855 sděluje s otcem, že na kopii Bitvy Amazonek posud nezačal pracovati, poněvadž kopírovací sál jest přeplněn, že však maloval několik podobizen. „Na Paříž se těším, možno-li, chtěl bych někde v Belgii vstoupiti na akademii — z toho důvodu, že tím způsobem získá se model levněji. Nedám však mnoho na školování, poněvadž jen velkou pílí lze nabýti schopnosti lehce tvořiti."

Záměr jeho o belgické akademii v zápětí se však změnil a píše proto v nejbližším dopise, v němž lituje, že otec odřekl jízdu do Paříže, že nehodlá již jíti na akademii do Belgie, nýbrž že přál by si na radu Berdelleho navštíviti asi na čtvrt roku Paříž, za příčinou návštěvy výstavy a studia v galeriích. Na zimu hodlá se vrátiti do Mnichova.

Myšlenka tato opakuje se naléhavě v dalším dopise (bez data): „Poněvadž člověk každým dnem stárne, chtěl bych nyní do Paříže. Plánu jíti do Belgie jsem již úplně zanechal — k čemu to? Příroda jest všude, musí se uměti jen najíti. Kdybych mohl s tebou mluviti, doufám, že bys mi dal asi za pravdu v tom, co sám se sebou nyní zamýšlím. Do Prahy ještě nemohu, neboť ta mne nesmí dříve viděti, než až budu starší a budu něco uměti, co lidem přináší čest."

Tím o dalším postupu studia bylo rozhodnuto. Ačkoliv píše Purkyně ještě další dva dopisy (29. září a 21. listopadu), zdá se, že strojil se již opustiti Mnichov a že první polovici roku 1856 ztrávil již v Praze, aby opatřil si průvodní cestovní

listiny do Paříže. Jeho cestovní pas do Francie datován jest 22. srpnem a vidován v Praze dne 25. srpna 1856. Dne 31. srpna byl již v Drážďanech a 2. září v Lipsku, takže na podzim 1856 dorazil do Paříže. Že byl v prosinci v Paříži, o tom svědčí noticka ve skizzovní knížce: „25. prosince 1856 nalezl jsem kvetoucí růže v zahradě v Maintenonu."

S kým se Purkyně v Paříži stýkal, není zcela známo, jisto jest však, že ani v Paříži nepřidružil se k oficiálnímu uznávanému umění. Couture, jehož ateliery byly přeplněny žáky z celé Evropy, byl Purkyňovi příliš konvenčně akademický. Nevstoupil do žádné školy a učil se hlavně díváním. Nevíme ani, v jakém styku byl v Paříži s Pinkasem, přívržencem Courbetova realismu a Salonu odmítnutých.[11]) Skizzovníky a práce, jež zachovaly se z tohoto pobytu i záměry, o nichž víme, nevyprávějí o násilných převratech. Ke Courbetovi se nepřipojil, ale ani Manet ani Degas zjevně nepůsobili naň pronikavým vlivem. Jest až s podivením, jak zachoval si Purkyně v Paříži schema romantické komposice mnichovské rázu Schwindova, jehož adresu zapsal si kdysi do náčrtníku; kreslířské schema hlavy doplnil sice hranatějšími tvary způsobu Daumierova, ale více než živoucí mistři působily naň i v Paříži galerie a veřejné sbírky.

Otevřenýma očima studoval Rubense a Rembrandta a intensivně vžil se v koloristy italské; hlavní však, co zůstalo v jeho štětci z tohoto opětovaného studia, byla aristokraticky vznešená rytmika barvy, chladné harmonie studených světel Velasquezových, jež sblížily jej s mladou generací francouzskou, která stejně u Velasqueze našla sublimní inspirace světelné, jež vedly k pleinairu. Že nedošel Purkyně v tomto směru důsledků impresionismu, spočívalo v jeho plastickém smyslu pro hloubku prostoru, vypěstěný obdivem starých mistrů, jenž vedl ho spíše k realismu, který v době druhého císařství vystřídal romantism z let třicátých. Nemáme žádných zpráv, že by se byl připojil k některé frakci a není ani pravděpodobno, že by se byl stýkal s Manetem v atelieru Couturově. Jest mimo to třeba uvážiti, že Manet byl tehdy na počátku své dráhy, jsa pouze o dvě leta starší Purkyně a že heslo impresionismu ozvalo se teprve několik let po návratu Purkyňově do Prahy. (Manetova Snídaně v přírodě jest teprve z r. 1863 a Olympie z r. 1864.) Zůstav při studiu starých mistrů, nepřekročil Purkyně ani v Paříži komposiční schema mnichovského romantismu, který však daleko byl překonán v okamžiku, kdy ideový substrát komposiční stával se dílem malířským. Jako jeho tužka byla zaujata kulturou fabulárního romantismu něme-

---

[11]) Neruda, Hlas 1864. Sebrané spisy. Umění. Topič 1911. Str. 142.

ckého, tak štětec a paleta jeho byly nejpříbuznější romantikům francouzským. Nelze se proto diviti, že najdeme v jeho díle práce, jež jsou kladným potvrzením impresionismu; vznikly logickým procesem hledajícím přírodní pravdu a nejsou známkou nerozhodnosti, která zkouší a hledá.

O jeho pobytu v Paříži zpravuje nás dopis bratra Emanuela,[12]) jenž tlumočí názory otcovy.

Seznáváme z něho, že účelem cesty pařížské bylo studium v atelieru Couturově, tehdy nejslavnějšího malíře druhého císařství. Couture však kritickému Purkyňovi nevyhovoval; dějiny daly mu za pravdu, ale zklamání, jehož se mu dostalo, způsobilo, že nepřiklonil se již k žádné pařížské skupině; šel opět dále cestou vlastní. V Praze posuzována tato okolnost ovšem nepříznivě. Z dopisu bratrova jde na jevo, že očekávali viditelný rychlý úspěch z tohoto studia, jímž měl nabýti Purkyně nad Pražany nekonečnou převahu. Poněvadž učil se Purkyně v Paříži více očima než štětcem, pohlíží bratr na jeho pobyt pařížský jako na zahálčivou pausu. Proto doporučuje mu Couturea, pravě, že žijící mistr jest něco neocenitelného oproti mistrům starým v galeriích. „Umíš-li více než Jaro (Čermák) a Couture, pak můžeš o nich pohrdlivě se vysloviti. Leč Tebe asi již nebude možno přiměti k tomu, abys chodil do školy. Tím, že jsi se vzdal Couturea, vzdal jsi se také hlavního důvodu, proč Tě vedl otec na Tvé naléhavé prosby do Paříže.“ A v doušce připojuje: „Otec byl vlastně pro to, aby ses neprodleně vrátil. Pohnul jsem ho, aby Ti ponechal východisko, že se přidržíš některého mistra... Zřekni se obcování s Němci, kteří Tě jen svádějí hráti si na hotového... Náš domov jest pln portretů a skizz, které ukazují málo a při tom chceš souditi Couturea... Když jsi uprchl Königovi, pražské akademii, Berdelleovi a nyní Coutureovi, nemůže míti (otec) k Tobě důvěry...“

Také o komposicích pařížských mluví list na místě, kde zmiňuje se o dotazech přátel: „Mám říci, že komponuješ ‚Život člověka, který má u sebe anděla strážce‘ ve dvaceti nebo více listech? Každý by o provedení pochyboval... Říkám proto obyčejně: Nevím, co dělá, nepíše vůbec.“ A přece Purkyně tento cyklus skutečně komponoval.[13])

„Hledáš stále ujasnění o svém určení a nepřišel jsi ještě k nejjednoduššímu poznání. Dosud jsi psal o potřebách a stále měnících se názorech, které bys nejlépe neměl ani nikomu vysloviti, neboť jsou jen znamením, že kritisuješ daleko nad svou manuelní hotovost.“

---

[12]) Emil Edgar, l. c.

[13]) Zachovaly se dva obrazy tohoto cyklu v majetku továrníka p. Krečmera v Nuslích.

Tento přísný dopis bratrův zřejmě a úmyslně nasazující barvy černé, jest také dokumentem, jak prostředí pařížské a tisíceré dojmy zvířily sice názory Purkyňovy, ale nevyšinuly je z přímé jejich vyvojové dráhy.

Jakkoliv mu tedy bylo ponecháno na vůli, chce-li zůstati v Paříži, rozhodl se Purkyně hned pro návrat do Prahy. Na cestu vydal se koncem října[14]) a 16. pros. 1857 byl již v Podmoklech; trval tedy pobyt jeho v Paříži celkem asi rok.

Vrátiv se do Prahy, nedal Purkyně svým pražským kolegům a kritice na ukázku svého umění dlouho čekati, naopak, zaslal hned na jarní výstavu r. 1858 tři obrazy a účastnil se od té doby výstav pravidelně do roku 1862. Bylo by bývalo skutečně s podivením, kdyby díla jeho byla bývala přijata v Praze příznivě a s pochopením, neboť jeho koloritní technika, kterou ukázal, byla naprosto jiná, než uhlazená manýra akademických škol. V tom, jak Purkyně se představil, bylo něco zcela nezvyklého a na tu dobu revolučně odpudivého, ne v principech komposičních, ale v kresbě zdánlivě zanedbané, při tom však útočné a dobývačné a hlavně ve výkonu štětce, jímž útočil tak prudce, aby našel přiléhavý výraz pro plastiku zjevu a prostorovou hloubku, aniž překročil meze barevné dekorace v ploše. Že následkem toho po čtyři roky výstav se stranil, jest vysvětlitelno, ale nelze zdůvodniti, že mohla vzniknouti pověst o nedostatku vůle k práci, neboť na jubilejní výstavě Umělecké besedy roku 1898 vystaveno bylo na padesát děl, o nichž zajisté nelze tvrditi, že obsahovaly vše, co z ruky jeho vyšlo, naopak důležitá a velká díla objevena byla teprve v posledních několika letech.

Podobizny, které Purkyně r. 1858 vystavoval, byly majetkem soukromým, prací objednanou, nebo spíše z ochoty provedenou; genre téhož roku vystavený proveden byl pouze jako skizza a označen v katalogu cenou 100 zl. Roku 1859 vystavil opět tři práce soukromé, dvě podobizny a studijní hlavu; r. 1860 zaslal do výstavy tři větší díla: „První a poslední políbení Spasitele", dva protějšky, označené cenou 1000 zl.[15]) a podobiznu mistra kovářského Jecha s titulem „Politisující kovář",[16]) při němž udána cena 500 zl. Roku následujícího 1861 vystavil Purkyně tři práce, které zavdaly referentu „Bohemie" podnět k obsažnějšímu, celkem nepříznivému posudku. Bylo to „Zátiší" (250 zl.), „Cikánova kořist lovecká" (350 zl.) a „Bažant" (maj. soukromý), obrazy, jimž vytýkala kritika naturalism v koncepci jakožto snahu pochybenou, ale jimž nemohla upříti

[14]) Visum cestovního pasu v Paříži 27. října 1857.
[15]) V maj. pí Růženy Pokorné v Praze.
[16]) Maj. rodiny Jechovy v Praze.

výborné kvality koloristické. Nedav se odstrašiti nepřízní kritiky, vystavoval Purkyně i roku následujícího 1862 dva obrazy: „Ranní hodinka“ (60 zl.) a „Sova sněžná“ (250 zl.).[17])

Ale ani poté nedošel pochopení; ani nejvážnější kritika nedovedla se postaviti na jeho hledisko, poněvadž byly příliš rozšířeny klamné pověsti o jeho — jak se všeobecně říkalo — nedostatku píle. Mělo se z nepochopení za to, že jeho technika jest zanedbána a že by jen vytrvalou pílí mohla se zdokonaliti, aby vyrovnala se hladkým pracím akademiků.

Substrát těchto skreslujících pověstí naznačil mimovolně J. J. Kolár,[18]) vyličuje společnost, jež scházívala se v restauraci „U Ježíška“ ve Spálené ulici: „Oproti Levému seděl Karel Purkyně, malíř zevnějšku buršáckého, holobrádek, neobyčejně veselého pohledu, o malířském umění u nás v Čechách vždy satiricky vtipkující, ovšem šroubem jazyka německého, poněvadž jsa narozen a vychován ve Vratislavi, českého vlastenectví tak málo znal, jako činnost uměleckou v službě národního vědomí. Hovořil neustále živě, zvlášť o klasické době italských malířů, provázeje výroky své o ideálnosti jiných směrů homerickým smíchem. Ale bohužel sám jako malíř, ačkoliv v Mnichově a Paříži o všelikou zručnost a vytříbení svého talentu se pokusil, přece námahu umělecké techniky zanedbal a pouze na zadním stupni elementárního cviku lenošiv, nezanechal kromě několika podobizen a něco genrů žádný obraz vzácné ceny, jenž by zasluhoval ze stínu zapomenutí býti vyproštěn.“

Nelze se diviti, že pak i sám Neruda odsuzoval jeho způsob malby: „Purkyňovy obrazy jsou ve známé zhanbělé manýře téhož umělce malovány. Vypočítáno v nich vše na jistou vzdálenost, v níž pak dobrý dojem činí.“[19])

Jak zakořeněn byl tento názor, o tom svědčí dokonce i jeho nekrology, kde se praví: „Nedostávalo se mu pilnosti a vytrvalosti; schopnosti a prostředky měl, ale píle — pak by se byl musil státi umělcem výtečným.“[20]) Ale i příznivý posudek míval osten zneuznání: „Ačkoliv podobizny Karla Purkyně nelíbí se nám tak, jak jsme očekávali od tohoto velmi nadaného mladého umělce, ukazuje se přece v jeho obou vystavených obrazech hledání vlastní cesty, analogické starým Italům, jako na př. v temnosvitu.“[21]) Jakkoliv posudek tento

---

[17]) Maj. téže.
[18]) Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy 1863—1893. J. J. Kolár, Mumie.
[19]) Čas. 15. května 1861. Sebrané spisy Jana Nerudy. Umění. Topič 1911. Str. 91.
[20]) Světozor 1868, str. 168.
[21]) Erinnerungen 1859.

nejblíže přišel na nerv umění Purkyňova, dává přece zcela nepokrytě na jevo, že očekával daleko více od jeho studia v Paříži.

A tento názor dlouho tradičně opakovaný udržoval se do našich dnů, kdy teprve 50 let po úmrtí umělcově omyl byl poznán a odčiněn.

Největší rozpětí aspirací výstavních spadá do roku 1860, okolnost, kterou lze vysvětliti tím, že téhož roku Purkyně 7. února se oženil. Nevěstou jeho byla Marie (* 1841), dcera herce Wiedermanna z Vratislavě a Magdaleny Dolejšové. Vystavil tehdy tři velká díla olejová, z nichž dvě, „První a Poslední políbení Spasitelovo" jsou posud majetkem rodiny, kdežto „Politisující kovář", představující kováře Jecha, přešel v majetek do rodiny Jechovy. První dva protějšky jsou do let 60. nejucelenější jeho práce; motivy biblické: sv. rodina se sv. Janem a Polibek Jidášův poskytly umělci portretistovi příležitost malovati historický obraz, složený z rodinných podobizen, stejně jako „Politisující kovář" dal podnět k malbě genrového výjevu, jenž jest v podstatě podobiznou. Byly to komposiční záminky umělce, jenž většinu svých prací věnoval sám sobě, své rodině a přátelům. Maloval sebe, ženu a děti, bratra a přátele a všechny tyto tváře hledí na nás znovu zase se všech ostatních obrazů, biblických i genrových.

K obrazu „Prvního políbení Spasitele" zachovala se studie, genrový obraz matky s dvěma dětmi,[22]) ukazující Purkyňovu eminentní malířskou fantasii, oddanou starým mistrům světla a stínu. V provedeném díle problém světla ustupuje realistním úkolům portretním. Jsouť všechny osoby podobiznami; k Madonně byla modelem choť umělcova, k malému Ježíšku Ladislav Čelakovský, k sv. Janu Jindř. Lokay, syn kustoda J. E. Purkyně. Modelem k Jidáši byl bratr umělcův Emanuel a mezi apoštoly v pozadí jest malíř Herold i sám autor Karel Purkyně.

Snad vlivem kritiky, s jakou dívali se v Praze na jeho díla, odhodlal se Purkyně ještě r. 1861 k tomu, aby absolvoval nový kurs malby, a sice u Rahla ve Vídni. Tento kurs měl snad doplniti mezery, jež mu vytýkali, to jest měl ho zbaviti vlastní osobitosti a znivelisovati jeho umění vídeňským způsobem pro pražský vkus. Přirozeno, že Purkyně ani ve Vídni nepodlehl cizímu vlivu. Zamýšlel sice s počátku také provázeti svého učitele Rahla na cestě do Athén, ale upustil od toho, podle vlastních slov proto, že by ho Rahl „nemohl tak potřebovati jako své žáky, které od A vychoval",[23]) to jest, že jeho kresba a malba byla naprosto a zcela odlišna od vídeňské školy.

---

[22]) V maj. továrníka p. Krečmera v Nuslích.

[23]) Dopis otci ze dne 10. srpna 1861. Knihovna Zemského musea v Praze.

Vrátil se tedy Purkyně do Prahy, aby na jarní výstavě r. 1862 znovu pracemi svými marně přesvědčoval o správnosti svých uměleckých tendencí.

Změnil tudíž metodu a místo štětce chopil se pera, chtěje literárně vyložiti své zásady; stal se tak sám nyní obávaným referentem a výstavním recensentem v časopise Politik u příležitosti jarní výstavy r. 1863.

V létě roku 1862 byl mezitím ještě v Karlsruhe a vrátil se v době, kdy celý český život společenský i umělecký počal nabývati nesmělé zatím, ale přece určitější odvahy k samostatnosti.

Toto národní jaro dalo vypučeti novým květům kulturním a tak dostalo se i Karlu Purkyňovi úkolu, aby spolupůsobil při prvním kroku, jímž vystoupila na veřejnost nově založená Umělecká beseda; byla to slavnost třistaleté památky narozenin Shakespearových 23. dubna 1864 v Novoměstském divadle. Z hudebníků mimo Smetanu přispěl k slavnosti také Blodek, jenž napsal hudební průvod k šesti živým obrazům z dramat Shakespearových. „Čtyry z nich," vzpomíná prof. Hostinský,[24]) „velmi vkusně sestavil Karel Purkyně — zajímavý to zjev v tehdejších uměleckých kruzích našich, jenž věru zasluhoval by zvláštní vzpomínky od někoho z těch, kteří mu stáli blíže. Pamatuji se, že zejména obraz první, „Únos Jessiky" dvojím světlem svým (měsícem a pochodněmi) způsobil pravou sensaci; ostatní byly: Richard III. uchází se o Annu u rakve Jindřicha IV., Koriolán před Římem, a poslední scéna z „Cymbelina"."

Nebylo povolanějšího umělce v Praze pro tyto komposice veskrze romantické, jež i světelnými efekty hověly fantasii Purkyňově. „Než nejmocnější ruch," pokračuje Hostinský, „způsoben byl v obecenstvu velkolepým průvodem od výtvarníků a herců společně pořádaným, jenž za slavnostních zvuků Smetanova pochodu v malebných skupinách přes jeviště kráčel. To nebyla pouhá řada živých figurin, krásné kostymy divadelní na odiv stavících, nýbrž z valné části podány zde maskou i posuňkem přímo vzácné výkony herecké: celý divadelní personál objevil se v úlohách, jež každému jednotlivci nejlépe svědčily, a mnozí těch několik kroků, jež učiniti musili, v pravém slova smyslu sehráli." Také tento průvod shakespearovský Purkyně komponoval v řadě podélných obrazů,[25]) které jsou opět dokladem jeho mnichovského komposičního romantismu.

Nejsou mi zcela známy pohnutky, jež přiměly Karla Purkyni následujícího roku 1865, že odešel do Mnichova, zanechav rodinu v Praze; dopis jeho otci

---

[24]) Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy. O. Hostinský, První krok.

[25]) Maj. Umělecké besedy v Praze.

ze dne 3. října 1865[26]) naznačuje jen zdaleka skutečné příčiny a dává tušiti, že pohnut vlivem otcovým, vrátil se asi počátkem r. 1866 opět do Prahy. Pobytu v Mnichově použil Purkyně k tomu, aby provedl dávný svůj záměr, kopírovati Rubensovu „Bitvu amazonek", jejíž kopii oznamoval otci již roku 1855, kterou však teprve nyní po 10 letech skutečně provedl.[27])

V červenci 1866, v době pruské okupace, žil Purkyně s rodinou v otcově vile ve Všenorech.

Byl v té době redaktorem obrazové části „Květů" a provedl také některé grafické práce ilustrační, zejména karikatury. Roku následujícího navštívil v průvodu svého otce Kutnou Horu; v dopise ze dne 10. srpna 1867 píše své choti, že bydlí u továrníka Hartmanna, kdežto otec že ubytován jest u starosty.[28]) Také na výstavě žofínské objevila se roku 1867 opětně jedna jeho podobizna a spadají mimo to do tohoto období ilustrace k překladu díla Cervantesova „Don Quijote", jehož první díl ilustroval Quido Manes sám, kdežto druhý, vydaný u Kobra roku 1868, společně s Karlem Purkyní.[29]) Tím získal si Purkyně zásluh i v oboru ilustračním, třebaže iniciálky k Don Quijotovi nebyly jeho prvními ilustracemi, poněvadž již v padesátých letech účastnil se ilustrování Humoristických listů a kreslil do Moserových „Brejlí", jak souhlasně biografické zprávy udávají. Humoristické listy i Brejle hodily se jistě výborně k veselému, satirickému a mnohdy kousavému temperamentu Purkyňovu a nebude se nikdo diviti, že humor, jímž líčí se život dobrodružného rytíře Don Quijota, jej zaujal a že vžil se zcela v dílo Cervantesovo, zachovávaje při karikatuře všude umělecké meze a snaže se, aby zobrazil netoliko vyličované pošetilosti, ale i všelidské jádro věci. Proto blíží se jeho karikatury v Don Quijotovi ilustracím vážného druhu, na kteréžto cestě dalším článkem měly býti ilustrace ku Goethově „Wilhelm Meister", k nimž zachovaly se ve skizzovní knížce studie a návrhy.

Osud vyměřil však Karlu Purkyni pouze krátkou dobu k tomu, aby zaryl svoji brázdu v dějiny českého umění. Úmrtní oznámení sděluje, že zemřel 6. dubna 1868 ráno ochrnutím plic ve stáří 34 let.[30])

Díla jeho spadají všechna v období asi 15 let jeho činnosti. Na jubilejní výstavě Umělecké besedy r. 1898 byla 44 díla; dnes známo jest kolem 50 prací,

---

[26]) V bibliotéce Zemského musea v Praze.

[27]) Přešla v maj. p. E. Kittla.

[28]) Podle nekrologu ve Světozoru 1868 pořádal tehdy v Hoře Kutné uměleckou výstavu.

[29]) Cervantes M., Don Quijote de la Mancha. Ze španělského od J. Boj. Pichla. Praha I. L. Kober 1866. Druhý díl překladem Kr. Stefana vyšel r. 1868.

[30]) V nekrologu ve Světozoru 1868 uvádí se den 5. dubna v noci.

které netvoří však ještě úplný souhrn jeho díla, poněvadž neznáme ještě maleb, jež zůstaly v Mnichově a jinde.

Nejpočetnější jsou podobizny a většina jich, jež dá se bezpečně datovati, byla již uvedena.

V galerii jeho podobizen jsou především podobizny jeho rodiny, vlastní podobizny a podobizny choti a dětí; také ostatní jsou skoro vesměs jen podobizny příbuzných a přátel. K nejstarším z nich, z let padesátých, patří podobizny Szalatnayů, rodiny známé bezpochyby již z Vratislavě. Alžběta Szalatnayová provdána byla za Jecha, čímž dá se vyložiti vznik obrazu „Politisujícího kováře". Do konce let padesátých spadá velká, representativní podobizna sl. Betty Reitmayerové,[31]) k níž pojí se tradiční vzpomínky na společenské styky Purkyňovy; podobizna není vročena, jest však pravděpodobno, že vznikla hned po návratu z Paříže r. 1858. Malba, soustředěná v diskretní, šedě studený akord, jest neobyčejně pečlivě provedena a prozrazuje zřejmě snahu podati dokument mistrovství. V pozadí vlevo jest vyhlídka na Hradčany. Poněvadž v rodinné tradici dochovala se pověst, že obraz byl vystaven, dalo by se souditi, že byl jednou z obou podobizen vystavených r. 1858.

Z prvých let šedesátých známe podobizny vynikajících kvalit technických i uměleckých; jest to podobizna jeho choti,[32]) div mistrovské malby a oddané práce umělecké. Přibližně z téže doby, asi z r. 1861, jest podobizna Josefiny Lochnerové, jako 7leté dívky,[33]) malovaná na pozadí neutrální tapety. Podle dochované tradice byl Purkyně některým členům rodiny Lochnerovy kmotrem.

V Moderní galerii jest obraz s podobiznami tří dětí umělcových, dílo, jež rozmachem štětce a silou kresby vyplynulo z nejšťastnějšího okamžiku při vzpomínkách na staré španělské mistry. Také vlastní podobizna umělcova, pochodící z r. 1868, chová se v této sbírce jako poslední dílo, které Purkyně maloval. Vedle toho zachovala se jeho podobizna s paletou a štětcem,[34]) upomínající na díla francouzských romantiků. K rodinným podobiznám sluší přičísti asi také „dítě v peřince",[34]) v němž lze tušiti asi podobiznu některého z dětí umělcových.

Z ostatních podobizen, jež mají ráz díla objednaného, jest v prvé řadě mo-

---

[31]) V maj. pí M. Chalupecké v Praze. V popisném úřadě v Praze zapsána jest Barbora Reitmayerová (* 1838), dcera obchodníka kávou v Praze.

[32]) V Moderní galerii.

[33]) V maj. pí Theod. Kiesslichové v Praze.

[34]) Ve sbírce továrníka J. Waldesa na Kr. Vinohradech.

numentální podobizna Wenzigova,[35]) kterou provedl Purkyně pro Uměleckou besedu a která řadí se sama k nejlepším dílům českého malířství.

Tím není však jistě vyčerpán počet podobizen, jež maloval Purkyně pro přátele a známé; časem i tyto práce opět se vynoří na obzoru jako již stalo se s některými v posledních letech.[36])

Od podobizny k genru byl pouze malý krok, neboť genrové obrazy Purkyňovy jsou také v podstatě podobizny buď jednotlivé nebo skupinové. „Politisující kovář" není leč podobiznou kováře Jecha, sedícího ve své dílně a čtoucího Slovenské noviny. Pozadí kovárny, nástroje a celé ovzduší podáno jest umělcem, jenž podrobnosti malovaného zátiší ovládal virtuosně.

Podobiznové skupiny jsou také jádrem trypticha „Láska, svatba, život rodinný",[37]) díla, jež jako příležitostný výtvor k svatbě umělcova bratra Emanuela dlužno klásti do r. 1856.[38]) Na středním obrazu vystupuje snubní průvod po stupních před portálem chrámu sv. Štěpána v Praze, kolem nichž shromážděni jsou četní diváci; za snoubenci kráčí známá postava otce umělcova, jenž také sám vyhlíží vlevo ze zástupu. V jedné ze skizzovních knížek zachovala se studijní kresba k této skupině s poznámkou „in den Raum stellen".

Technické provedení obou postranních křídel blíží se dosti technice obou zachovaných obrazů z cyklu „Člověka se strážným andělem", o nichž zmiňuje se dopis Emanuela Purkyně, zaslaný bratrovi do Paříže v prvé polovici r. 1857.

Průvod shakespearovský, k němuž provedl Purkyně řadu skizz, chovaných v Umělecké besedě, z podnětu příležitostného, ale s vyčerpávajícím studiem a se zřejmou láskou k romantickému námětu, zamýšlel, podle zprávy „Světozora", provésti ve velkém měřítku. Odjezd do Mnichova záměr tento asi překazil.

Dobově zajímavým jest skupinový portretní obraz genrový „Rodina Thurn-Taxisova na ledě",[39]) kde zobrazena jest četná společnost pánů a dam.

Také církevní a historické komposice jsou v podstatě portretními skupinami; jak bylo již poznamenáno, skizza k „Prvnímu políbení" jest volná komposice Madonny s dítětem, řešící s úspěchem temnosvitný problém způsobem staromistrovským.[40])

---

[35]) Byl starostou Besedy od 1863—1868.

[36]) Připomínám jen dvě podobizny rodičů pí Danzerové v Prachaticích, v maj. p. Ryšavého v Praze.

[37]) V maj. továrníka p. Krečmera v Nuslích.

[38]) Emanuel Purkyně oženil se s Emilií Braunovou z Klatov 4. listopadu 1856 u sv. Štěpána v Praze. Bratr jeho Karel již z Mnichova pozdravuje v dopise nedatovaném (asi z května 1855) jeho nevěstu.

[39]) V Moderní galerii.

[40]) Reprodukovaný v dřevorytině podle kresby K. Maixnera v Květech 1868.

Skutečné mistrovství rozeného malíře dal Purkyně na jevo v malbách „Zátiší“, které po návratu z Paříže vlivem realistických tendencí jsou hojnější. Nespokojí se však podati prostě obraz skutečnosti, nýbrž staví si opět vlastní barevné úkoly, jež řeší s vysokou noblesou a jemným koloritním citem. Z roku 1861 datují se dvě zátiší: „Páv“ [41]) a „Bažant“, z nichž prvý reprodukován byl v „Uměleckých pokladech Čech“;[42]) modrá oka páví, perlově šedá stěna pozadí a opadalé květy růže tvoří nádherný barevný akord.

Největší, sem spadající dílo Purkyňovo jest „Sova sněžná“,[43]) která na výstavě r. 1862 vzbudila také pozornost i souhlas Nerudův: „Jiný obraz od Karla Purkyně a mnohem zdařenější než téhož „Ranní hodiny“, jest zobrazení známé „Severní sovy“, o níž časopisy před nedávnem vyprávěly, že byla v Neměřicích zastřelena.“ Tomu odpovídá nápis obrazu: Létha pánie 1862 na začátku měsíce dubna byla tato sowa střelena na stráni naproti Nieměřicům v kraji boleslawském. Ale nebyl to pouze zájem věcný a žurnalistický, jenž působil pozornost. Neruda pokračuje: „Je tak měkce a dovedně malována, že věru obdivujeme malíře, který sobě uměl pěkné dílo pokaziti nedbale nahozenými přídavky. Pták samý byl by ještě více získal, kdyby jej nebyl Purkyně maloval na půdu skoro křídovitou.“ [44]) Že Purkyňovi nemohlo jíti o to, aby „pták ještě více získal“, můžeme poznati a posouditi teprve dnes, kdy známe již dějiny impresionismu a plein-airu, jehož prvky v díle Purkynově musily býti považovány v letech šedesátých nutně za nedbale nahozené přídavky.

Z ostatních prací Purkyňových, o nichž nestala se posud zmínka, je třeba uvésti „Abecedu“, řadu písmen s případnými obrazy v barvách vodových, které provedl Purkyně pro své děti,[45]) podobizny otcovy [46]), Býka v bažině,[47]) skizzu z Boulogneského lesa,[47]) krajinu s pánem a dámou[47]) a krajinku „Před bouřkou“.[47]) Obě tyto poslední krajiny, zejména „Před bouřkou“, překvapují smělým, rychlým a bravurním zachycením prchavého útvaru vzdušného v partiích oblačných a připomínají živě mistry fontainebleauské, jsouce při tom vzácným dokladem o pokrokovém a odlišném nazírání na úkoly malby krajinářské. Tyto první doklady českého plein-airu a impresionismu z polovice let šedesátých ukazují asi cestu,

[41]) V maj. p. Jindř. Schücka v Praze.

[42]) V. V. Štech, Karel Purkyně, Zátiší s pávem. Uměl. poklady Čech I. str. 6. Tamže zmínka o jiném zátiší v zámku Blatenském. Jiné zátiší jest také v maj. p. Tučka v Praze.

[43]) Jan Neruda. Umění, str. 114 (Hlas 28. května 1862). Vydání Topičovo 1911.

[44]) V maj. rodiny Jechovy v Praze.

[45]) V maj. rodiny umělcovy.

[46]) V maj. rodiny a ve fysiologických ústavech v Praze a prý v Mnichově.

[47]) V Moderní galerii.

jakým směrem začalo se bráti umění Purkyňovo, v okamžiku, kdy krátký jeho vývoj přerván byl smrtí.

Teoretickou lásku k starým mistrům doplňoval Purkyně praktickým studiem starých technik malířských; ideálem v tom směru byl mu Rubens, jehož bitvu Amazonek v Mnichově kopíroval. Práci tuto podle vlastních slov podnikl v bezpečném očekávání, že mnohému se při tom naučí, a ještě r. 1865, kdy dal se skutečně do práce, píše otci, že dovede si těžko představiti, jak obtížnou práci podnikl. Také Murillovy hochy, pojídající melouny, z Drážďanské obrazárny kopíroval a podobiznu dámy od P. Moreelse[48]) z galerie Esterhazyho ve Vídni (nyní v Národní galerii v Pešti). Tento skvostný portret dámy s vějířem, jenž považován byl kdysi za práci Rembrandtovu, kopírován jest po technické stránce virtuosně, ovšem zcela v duchu Purkyňově.

Podle starých pojmenování byl Purkyně malířem historickým (slovník Kobrův), Purkyně sám však, jak vidno z výčtu jeho prací, takového dělení neznal, ale chtěl obsáhnouti všechno umění jako výtvarník-malíř, jenž stejně dovedl se nadchnouti pro zátiší, genre, podobiznu, krajinu nebo ilustraci. Netřeba odpírati, že zabýval se ovšem také studiem dějin a pomůcek historické tvorby, architektury a uměleckého průmyslu, aby užil studia toho ve svých dílech. Že však neviděl v historické malbě nejvyšší metu umění, o tom svědčí okolnost, že nevrhl se na žádný významný moment dějin, aby jej zobrazil na velkém plátně, nýbrž naopak, že byl až příliš realista, než aby lomozící velká plátna považoval za nejvyšší umění. Více mu znamenalo bezprostřední zachycení lidského typu podle modelu v podobizně, kde mohl, aniž vzdálil se přírody, po svém řešiti problémy barvy a světla. S tímto názorem zaujal stanovisko také vůči historickým sujetům; můžeme viděti doklad tohoto jeho názoru na tvorbu historickou v jeho komposicích průvodu shakespearovského, kde vše podřizuje zásadě o barevném vidění a barevném tvoření; jeho malby jsou tónové akordy dobře uvážené a účelně sestavené v děj; kostym osob, co zpravidla bývalo historickým malířům hlavní věcí dějinné ilustrace, jsou mu pouze záminkou barevné harmonisace. Že zabýval se dosti zhusta studiem dějin, historických slohů a kostymů, o tom podávají doklad skizzovní knížky, v nichž najdeme kresby: z Kutné Hory, z Vlašského dvora, románský portál kostela v Záboři, průčelí z Pardubic, barokní kapličku kdesi u cesty, starou školu u sv. Štěpána v Praze, kostymy doby gotické a renesanční, barokní fasády, rokokovou vázu, renesanční židle, cínovou konvici, benátské sklo, renesanční interiér a lože, kord,

[48]) V maj. pí Růženy Pokorné-Purkyňové na Smíchově.

Karel Purkyně: Děti dívající se na obrázky. 1883.

Karel Purkyně: Svatba. Střední obraz trypticha. 1856.

Karel Purkyně: Bouloňský lesík. Kol. 1857.

Karel Purkyně: Rodina Thurn-Taxisova na ledě. 1858.

Karel Purkyně: Podobizna sl. Betti Reitmeyerové. Kol. 1858.

Karel Purkyně: První políbení Spasitelovo. 1859—60.

Karel Purkyně: Poslední políbení Spasitelovo. 1859—60.

Karel Purkyně: Politisující kovář. 1860.

pohled do středověké ulice, pohledy na zámek Maintenon ve Francii a j. Dále jsou ve skizzovnících Purkyňových studie krajinářské, kresby stromů a trávy, pohled na Paříž, náčrtky podobizen, vlastní podobizna,[50]) podobizna sochaře Herolda, spícího pod stromem, a Sequense, rovněž spícího.

Purkyně bývá nazýván také průkopníkem moderního malířství; byla by to však jen pouhá fráze bez obsahu, kdybychom ji poněkud nevymezili: nedělal průkopníka cizím moderním tendencím, nýbrž šel jen za svým vlastním uměním barvy a světla. Viděl ve Francii mnoho, ale jeho kritika byla odmítavá. Dospěl sice až k rozcestí, kde mohl se dáti ve směru impresionismu, ukázal, že dovede podati plenérní světlo, ale kladl více váhy na barvu, to byl jeho nejvyšší ideál, a sice barva, jakou u nás posud nikdo neviděl, ne virtuosita sonorních škol, nýbrž vážná grandezza, povýšenost aristokratická starých mistrů, přenesená do naší doby.

Když vrátil se Purkyně z Francie, byl jeho názor již ujasněn. Něco ze zasmušilého ruského umění, co hlásilo se s počátku v jeho díle, spojilo se s barvou renesančních mistrů a se světlem Rembrandtovým – barevné šedé, modravé až černé akordy diskretně prosvětlené – toť jeho portret. Po této stránce nečinil kompromisu své době, byl povaha odbojná, skoro furiantská, náruživý přítel určitého mínění a přesvědčení, nepřítel obojakosti. Celoroční pobyt v Paříži zbystřil jeho zrak pro poznání zubožených poměrů uměleckých v naší vlasti, kde právě nejlepším umělcům byl znemožněn vliv na mladou generaci. Jako Navrátil a Manes, tak i Purkyně a po něm Chittussi a Aleš byli přehlíženi, jen aby nenabyli vlivu na znárodnění malířské školy pražské. Purkyně netajil se nikdy přesvědčením proti tehdejšímu vedení školy. „Mezi našimi malíři nebylo zajisté nad Karla Purkyni, jednalo-li se o to, postaviti se v šik proti pražské akademii, této starožitné fosilii uměleckého řemeslnictví. Karel Purkyně prováděl svou oposici do nejposlednější konsekvence, písmem, obcováním, svým chováním, a co hlavní, vždy s duchem. Neměl ovšem každý malíř odvahy jako Karel Purkyně, ale z chování jeho měli radost snad všichni, jeho úsudku počali dbáti velmi opravdivě a zanedlouho měl Karel Purkyně více přívrženců než pražská akademie.“[51]) „Prohlašuji,“ praví sám Purkyně,[52]) „že jest mi zcela lhostejno, co dělá pražská Krasoumná jednota, jako vždy bylo mým názorem, že uměleckými instituty, skleníky umění, kasárnami umění, špitály pro umělce, ústavy pro pense

---

[50]) Reprod. na str.
[51]) Květy, roč. 1868, č. 34.
[52]) Politik 1863, Abendblatt k č. 159.

umělců, pravé umění v národech se neoživí, naopak, že všechen byrokratism jest rozený nepřítel božského umění."

Jeho studijní postup, jenž z velké míry spočíval ve vnímání a dívání, nebyl pochopen ani jeho bratrem Emanuelem, jenž mu vytýká nedostatek školení skutečnou prací: „Jaké postavení mezi pražskými malíři zaujímáš? Jsi takovým jako Pepi Manes, jenž nedělá nic než skizzy? Nevím ostatně, dovedeš-li tak kresliti jako on. Byl bys s to, abys při všem svém barevném nadání vymaloval obrazy jako Maixner, Melka a Barvitius? Jejich obrazy ukazují na školu, byť špatnou, přece jen školu v komposici, kresbě a barvě a soustředěnost ducha a energii provedení. Mohl by ses vyrovnati v nejlepším případě Quidu Manesovi, který pracuje vlastně v tvém oboru?"[53])

Purkyně neprodělal vskutku nikde formální školskou dresuru soustavně a byly mu cizí kreslířské finesy aktů — sám praví v jednom mnichovském dopise, že akt ještě neumí, jak by si přál. To považováno omylem za nedovednost. Jeho úkol byl však jiný než obrysový; Purkyně dobýval formu úsilím barevným, štětcem, vrhaje vrstvu barvy na vrstvu, až dociloval oblosti tvarů. Vytvořil si také svou techniku ojedinělou v našich dějinách. Že tato technika má také své vady, poznali jsme teprve my po letech, kdy ukázaly se fysické vlastnosti této techniky, ale víme zároveň, že vady ty nejsou umělecké, nýbrž čistě mechanické podstaty. Ve spěchu užíval Purkyně mnoho asfaltu a siccativu, což způsobilo prudké povrchové trhliny v obrazech.

Tato technická okolnost nemá co činiti s podstatou jeho koloritních intencí, které vytěžil ze svého studia v obrazárnách. A cestu, kterou šel sám za studiem umění, přál by každému mladému umělci. Lituje ve svých referátech o pražských výstavách, že Praha neposkytuje žákům akademie možnosti, aby viděli a studovali staré mistry, neboť obrazy zde dostupné nejsou schopny, aby zprostředkovaly mladým umělcům smysl pro umění starých malířských škol. „Zdejší umělec nemá možnosti, aby jako pařížští, benátští, vídeňští, mnichovští, drážďanští a berlínští malíři a sochaři občerstvovali se na dobrých starých dílech."[54]) Nemožnost studovati v Praze díla starých mistrů nazývá faktem nekonečně smutným.

Toto stanovisko jeho nebylo však totožné se zálibou v galerijním koloritu. Purkyně nemá galerijního koloritu. Byl by to povrchní omyl necvičeného oka, jež by považovalo jeho studené zelenavé akordy za imitaci koloritu starých mistrů — je to naopak individuální pokus o nové harmonisace nevtíravých, hlu-

[53]) Emil Edgar, l. c.

[54]) Výstavní Purkyňův referát v Politice 1863, č. 134.

bokých a diskretních tónů, podložený a opřený studiem starých mistrů. Jeho tvarová náplň vyjádřena jest komplikovaným koloritem malíře umělce, jenž viděl Rembrandta i Velasqueze a Terbocha, jenž však viděl také jistě Maneta i Courbeta, ale jenž přes to maloval svým způsobem. Galerijní tón, jak rozumíme zlatožlutému nebo teple hnědému koloritu, jest mu zcela cizí. Jeho akordy jsou šedozelené, studeně tmavomodré a černé — jest na opačném pólu kolorismu, jejž zveme galerijním.

Stačilo mu proto, že studoval v galeriích více okem než štětcem, a klade-li někdo obvyklou otázku, koho připomíná nejvíce, jak maloval, stačí říci, že maloval — jako Purkyně. Měl svůj individuální kolorit, jenž může sice připomínati mistry staré i nové, jenž však jest specifickou vlastní jeho známkou. V tom směru nemohl najíti úplný vzor nikde a také ne po stránce plastické výstavby obrazu a forem podobizny; kreslí a modeluje barvou, nikde není tvrdé suché linie, rozhraní tvarů tvoří barevné světlo, které vyvrcholuje k plastickým efektům na prudce osvětlených úsecích, jež dominují diskretnímu pološeru. Jeho tmavé hloubky jsou měkké a nekonečně hluboké; při bližší analysi je to směs tmavých tónů, promísených rudě červenými. Nikde není primární tón, vždy barva lomená, úžasně komplikovaná, bez možnosti opakování a kopírování. Při tom tvoří obraz klidnou plochu bez vzrušujících koloritních kontrastů; čím působí Purkyně kontrastně, je světlo — barva i tvar jsou mu pouze nositeli světla.

Pathos jeho barevného přednesu byl reakcí proti racionalistické obrysové kreslířské škole německých profesorů — byl z prvních malířů, jenž zamiloval si barvu a světlo jako nositele umění a nikoliv obsahové sentence; stačilo mu proto zátiší, sova a bažant, aby podal dokument malířské strhující energie, ale zejména stačila mu k tomu účelu podobizna, která byla hlavní osou jeho uměleckého snažení.[55]) Hájí podobiznu jako suverenní, samostatný obor umění. „Všichni vynikající umělci starých dob malovali podobizny a netoliko jako díla vedlejší,“ [56]) praví a nalézá v podobizně možnost nevzdalovati se studia přírody. V tom Purkyně, vý-

---

[55]) Z podobizen jsou mnohé posud v majetku rodin, pro které byly provedeny. Byly to rodiny zpravidla spřátelené nebo jinak dobře známé, neboť Purkyně nevyhledával portretních zakázek a maloval jen hlavy, které se mu zamlouvaly, nebo při nichž podmanil si ho barevný zjev či tvarový problém. V tom způsobu vyniká zejména podobizna slečny Bubeníčkové (v maj. p. dra B. Palkovského v Dejvicích), při níž s úsilím ničím nepřekonaným dodělává se prudkých kontrastů barevných pevnou malířskou energií ztlumených v jednotný, harmonický, barevný souzvuk. Také podobizna mladého muže z r. 1864 (rovněž v maj. dra Palkovského), vyšla ze snahy akcentovati výraz tváře proti tmavému pozadí. V řadě podobizen Purkyňových třeba se zmíniti ještě také o podobiznách Alex. Baudiše a jeho paní (obé v maj. p. J. Ryšavého v Praze). Podobizna Palackého, chovaná v Zemském museu, zařazena byla v dílo Purkyňovo omylem.

[56]) Politik 1863, č. 150.

chovou romantik, dospěl k dobovému naturalismu, jejž vyjádřil klasickými větami ve svém vědeckém pojednání[57]): „Hlavní požadavek, jejž třeba na umělce klásti, je stále týž, aby totiž přidržoval se přírody, ji studoval, dle ní pracoval, za tím účelem, aby vytvořil dílo, které podobá se jejím zjevům." Při tom však jest si Purkyně plně vědom nesmírného rozdílu mezi přírodou a uměním, zjevem fysickým a výtvorem ducha: „Příroda jest od umění oddělena obrovskou propastí, kterou ani genius není s to bez zevních pomůcek překročiti.[56]) Neznamenal tedy Purkyňův naturalism otrockou a mechanickou závislost na přírodě, nýbrž takové umělecké kvality, jež sám definoval jako umělecké tvoření na základě studia přírody. Že naturalism jeho byl vskutku teorií, filosoficky na logickém myšlení založenou, o tom podává doklad zajímavá noticka v jedné jeho skizzovní knížce, kde si poznamenal: „Falešný naturalism spatřuje se nejzřetelněji v plastice, napodobí-li sochař přírodu do nejmenších podrobností; v tom případě byl by odlitek dle živoucího modelu největším uměleckým dílem – či co?" Tedy nikoliv otrocké napodobení přírody, nýbrž volné a samostatné tvoření imaginace podepřené bedlivým studiem přírody i starých mistrů, bylo jeho uměleckým heslem.

Karel Purkyně žil, aby potvrdilo se pravidlo, že umělec předhonivší svoji souvěkou generaci, dojde pochopení teprve u generací následujících. Dnes, padesát let po jeho úmrtí, jest dílo jeho uznáno jedním z uhelných kamenů, z nichž vybudovány jsou dějiny moderního českého umění. Jeho předchůdcové v české podobizně Ant. Machek a Taddeo Meyer došli v něm stejně vývojově nutného vyvršení portretního slohu jako jeho vrstevníci Josef a Quido Manesové, Soběslav, Pinkas a Viktor Barvitius logického a rovnocenného doplňku pro vývojový obraz českého malířství v letech šedesátých.[58])

F. X. JIŘÍK

---

[57]) Rukopisné torso v knihovně Zemského musea.

[58]) Budiž dovoleno ku konci opraviti ještě zmínku o Purkyňově účastenství na pořádání výstavy Veany v Hoře Kutné v ten smysl, že došlo k němu teprve v r. 1867.

Karel Purkyně: Podobizna choti umělcovy. Kol. 1860.

Karel Purkyně: Podobizna sl. Josefiny Lochnerové. Kol. 1861.

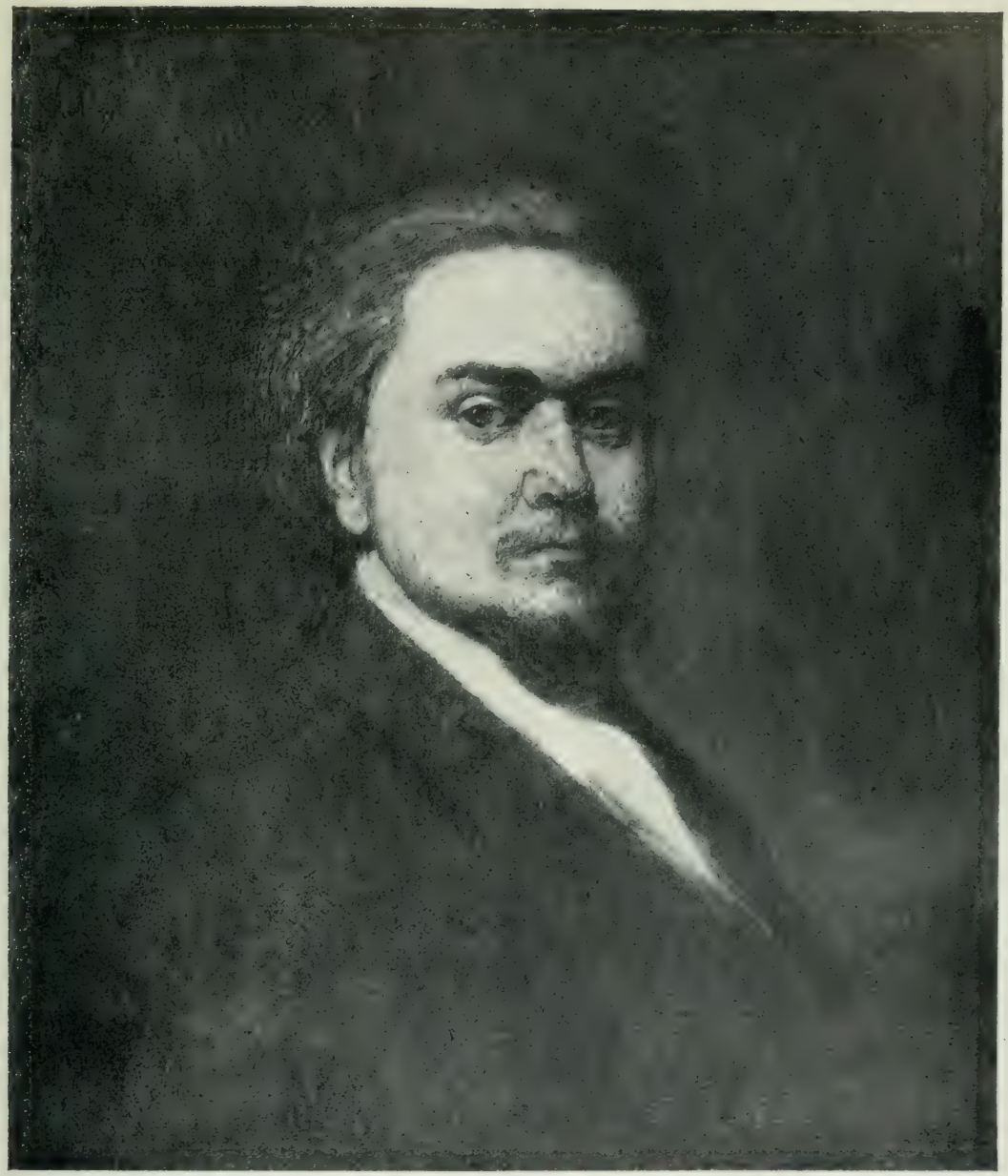
Karel Purkyně. Páv. 1861.

Karel Purkyně: Sova sněžná. 1862.

Karel Purkyně: Podobizna J. Wenziga. 1863—68.

Karel Purkyně: Diamantová nevěsta. Kol. 1867.

Karel Purkyně: Tři děti umělcovy. 1867—8.



Karel Purkyně: Vlastní podobizna umělcova. 1868.

O STYCÍCH JOSEFA MÁNESA S FERDINANDEM NÁPRSTKEM.

Téměř padesát let uplynulo od smrti Josefa Mánesa a v dlouhé té době odešli, kdož osobně Mánesa znali a přátelsky se s ním stýkali, a s nimi zapadly v moře zapomenutí i jich vzpomínky na Mánesovu tvorbu a jeho život, ony vzpomínky, jež plně dovedli bychom oceniti teprve teď, kdy si díla Mánesova stále více vážíme jako posvátného pokladu národního a zdroje nevyčerpatelné krásy. Ač ve sbírání vzpomínek na Mánesa bylo u nás dosti vykonáno, přece jeho styk s mnohou osobností, v kulturním životě zvučné pověsti požívající, zůstal nepovšimnut a zapomenut. Tak také přátelský poměr Mánesa k Ferdinandu Náprstkovi zůstal nepoznán, ač z těchto vzájemných styků malíře a vroucího ctitele divadla vzešlo nejedno umělecké dílo. Mnoho a mnoho propadlo arci i z těchto styků zapomenutí, takže možno dnes o nich souditi jen z několika zachovaných dopisů a z Mánesových prací, které z Náprstkovy pozůstalosti přešly v majetek jeho dcery Boženy, provdané za p. inženýra Richarda Šantrůčka, vrchního stavebního rady Zemědělské rady.

Ze styků přátel, kteří si tykali a od mládí až do Mánesova tragického skonu, oba v Praze žijíce často se scházeli, zachovalo se psaných upomínek málo, ale i ten skrovný počet dostačí, aby osvětlil důvěrný poměr Mánesův k Náprstkovi a vysvětlil i vznik některého Mánesova díla.

Josef Mánes, syn dobře v Praze známého profesora z malířské akademie, a o 4 jen roky mladší Ferdinand Náprstek (1824 – 87), potomek sládka z populárního pivovaru „U Halánků“, poznali se již v dobách jinošských, ale jejich přátelství zpevněno bylo teprve v cizině, kde oba dleli za vzděláním. Byl to Mnichov, uměním tehdy slynoucí „Athény nad Isarou“, kam uchýlil se Mánes, aby vymanil se z nesnesitelného mu vedení Kristiana Rubena na pražské akademii malířské, a kam odebral se také Náprstek, aby pokračoval ve studiích pivovarnického průmyslu. Mánes pracoval tam na svém prvním velkém díle „Setkání Petrarky s Laurou na Velký pátek r. 1327 v kostele Klarisek v Avignoně“ a vystavil je z jara r. 1846 na tamní výstavě. Obraz vzbudil pozornost kritiky a byl hned na výstavě zakoupen za 660 zl. Tímto úspěchem svého krajana a přítele potěšen, zasílá Náprstek (tenkrát ještě Fingerhut) do Havlíčkovy České Včely (1846, strana 227.) radostnou zprávu o této události. Vylíčiv v ní význam Mnichova v umění výtvarném, píše o Mánesově obrazu, že „si nejen všeobecné spokojenosti obecenstva získal, nobrž, co zvláště se poznamenati musí, také uznání

a pochvaly prvních notabilit uměleckých došel", a pokračuje: „Nemohu ouplný pojem dáti o té gracii a kráse, s jakou vše vyvedeno jest; neb vnady, kterými onen obraz na každého působí, dají se jen vidět a cítit, nikoliv popsat. Můžeme být toho pevného přesvědčení, že když Mánes na této cestě pokračovat bude, za což jeho přísně umělecká snaha ručí, v této době nového rozkvětu českého umění pro všechny časy se ctí jmenován bude. – Vím, že rádi slyšíváte o národním smýšlení našich krajanů, pročež stůjž tu ještě několik podrobných a pravdivých slov. Když jsem jednou v Mnichově radosti požíval, býti ve společnosti umělců, pravil jeden znamenitý umělec, jehož jméno téměř po celé Evropě proslulo: „Kdybyste se, pane Mánes, vždy o Čechy slovem a činem nezastával, řekl bych, že jste ‚ein echter deutscher Mann', pokračujte však jen dále!" Mánes bude teď obraz z naší historie pracovat, a sbírá také materialie k dějepisu českého malířství, který časem vydati hodlá. Kéž by se jen takových sil, jako je náš Mánes, pro vlastenecké potřeby jak náleží používalo."

Náprstkova slova jsou pozoruhodna nejen tím, že autor tuší již tehdy velký Mánesův význam pro české umění, ale že ihned veřejnost pobádá, aby Mánesova talentu bylo pro vlastenecké potřeby jak náleží užito. Žel, že tato výzva mladého nadšence vyzněla v jeho domovině naprázdno! Zajímava jest také Náprstkova zpráva o tom, že Mánes sbíral látku k dějinám českého malířství. V těch slovech jest patrně zaznamenán jen Mánesův úmysl, k jehož provedení se v životě nikdy nedostal. Z nesčetných, jemně provedených výkresů starých uměleckých památek českých jest sice zjevna velká Mánesova láska k starému umění, ale o tom, že by byl Mánes sbíral látku výhradně pro dějiny českého malířství, nezachovalo se zpráv ani dokladů.

Upomínkou na poměrně krátký Mánesův pobyt v Mnichově a na tamní jeho styky s Náprstkem jest také pojetím původní podobizna Náprstkova druha Jana Michala Šáryho (1825 – 81), později známého pražského sládka,[1]) který společně s Náprstkem za účelem studia pivovarnictví pilně cestoval a za svého pobytu v Mnichově patrně na Náprstkův popud byl Mánesem portretován. Mánes namaloval jej stojícího na břehu moře, a obraz, chovaný nyní v majetku profesora Jana Kouly, označil svým monogramem a letopočtem 1846.

Jiné, arci jen příležitostné dílo Mánesovo vzniklo na popud Náprstkův roku 1854 k oslavě příjezdu císaře a krále Františka Josefa I. do Prahy. Byla to slavnostní brána, postavená podle Mánesova návrhu na počátku Nových alejí při ústí Perlové ulice sladovnickou skupinou. Mánesův návrh k této bráně se ne-

[1]) Ottův slovník naučný XXIV. 563.

zachoval, ale možno si ji představiti podle popisu: „lehké lešení mezi obelisky ze sudů sestavenými, na jehož vrcholu seděl Gambrinus s panoši a chasou sladovnickou mezi chvojím, věnci, prapory a nářadím“.[2])

Další dílo, vzniklé ze styků Mánesa s Náprstkem, pojí se těsně s vroucí Náprstkovou láskou k českému divadlu. Náprstek jsa oddán od mládí literatuře, zvláště dramatické, odhodlal se hmotně podporovati vývoj českého básnictví divadelního občasným vypisováním cen pro české divadelní hry ze slovanských dějin. Tyto občasné ceny změnil později věnováním značného peněžního obnosu v základ, z něhož dosud pod správou Svatoboru udělují se ceny význačným hrám divadelním.[3]) První cena r. 1859 neměla valného výsledku, ale o druhou, vypsanou roku následujícího, ucházelo se již čtrnáct her, z nichž dvě dramatické práce Hálkovy získaly akcesitu. Rozradostněn tímto úspěchem svého činu, odhodlal se Náprstek, že zkušenosti, nabyté těmito dvěma konkursy, uveřejní ve zvláštní knížce,[4]) v jejímž úvodě otiskuje nadšená slova, doprovázející věnování první ceny. Tam praví: „Všemohoucí Bůh žehnejž malé oběti, kterouž takto ze skrovných sil svých s radostnou nadějí vlasti své přináším, aby v té skrovné míře, v jaké vůbec plod tvořícího ducha básnického takovým spůsobem na světlo přivésti a odměniti lze, přispěla nejen k oživení básnictví dramatického u nás, ale tím i k oživení a obnovení onoho ušlechtilého účastenství a té vřelé lásky k umění, ježto k obětem hotovy jsou, kdež běží o vyšší záležitosti národu.“

Svoji publikaci chtěl Náprstek také zevně sličně vypraviti a obrátil se proto k příteli Mánesovi, věda, že v tom ohledu nenajde v Praze síly dokonalejší. Mánes, který tehdy již provedl mnoho návrhů na výrobky uměleckého průmyslu, vykreslil nejen titulní list pro rytce Šedivého, ale i návrh na vazbu. Při komponování titulního listu, jímž Mánes zahájil vůbec svoji činnost v tomto oboru, později zejména pro Kobrovo nakladatelství provozovanou,[5]) řídil se přáním vydavatele knihy, zobraziv tam podoby oněch vynikajících představitelů dějin jednotlivých kmenů Slovanstva, jež ve svém „závěrečném slově“ knihy výslovně vyjmenoval. Jsou to Jiří z Poděbrad, Jan Sobieski, car Lazar a Petr Velký. Jich postavy umístil umělec v nestejně velkých polích, vroubených obloukovými rámy se známým románským ornamentem, a připojil k nim nahoře roztomilého kloučka, který i při svém vážném úkolu světlonoše zachovává dětskou naivnost, šťastně

[2]) K. B. Mádl, Josef Mánes. 106.

[3]) Náprstkův nekrolog ve Světozoru 1887, 621.

[4]) Zprávy soudců o dramatech z dějin slovanských, ježto k dosažení prémie . . . Ferd. Fingerhutem ustanovené, v letech 1859 a 1860 byly zaslány. V Praze 1860.

[5]) K. B. Mádl l. c. 131.

zachycenou prostředky nejjednoduššími. K úkolu knihy, mající na zřeteli zdokonalení dramatického písemnictví, poukazuje pak v dolním tympanu před rozhrnutou oponou sedící Thalie. I vazba knihy jeví význačné známky Mánesova umění. V plátěné, rudé nebo modré desce vtlačena zlacená výzdoba z románského ornamentu rostlinného, v němž rozloženy jsou znaky slovanských říší: český lev, ruský orel dvojhlavý, polská orlice a půlměsíc s hvězdou za Jihoslovany, úpící tehdy ještě pod krutovládou Turecka. Pod znaky visí záclona se zkráceným titulem knihy „Slovanská dramata" a s varytem, zdobeným lipovou větví v svatozáři, takže obsah knihy i na její vazbě se vkusem opravdového umělce je vysloven.

Dalším důkazem styků dvou důvěrných přátel bylo uvedení Mánesa Náprstkem do rodiny velkostatkáře Jos. Fr. Daubka v Litni u Berouna, kde byl Náprstek od delší doby častým hostem. Krásou okolní hornaté krajiny a půvabem mladistvých dcer statkářových byl zde Mánes upoután po dobu tří měsíců v druhé polovici roku 1861 a odešel odtamtud v listopadu, když úmrtím člena rodiny, Marie Hněvkovské († 4. listopadu 1861), zavládl v domě smutek.[6]) O kouzlech krajiny i milých hostitelek rozepsal se Mánes v dopise, zaslaném z Litně slečně Henriettě z Rittersbergů,[7]) kde zmiňuje se výslovně o současném Náprstkově pobytu v Litni, a později i ve psaní, Náprstkovi z Berouna odeslaném. V tom dopise, německy psaném, Mánes vděčně vzpomíná toho, že Náprstkem byl uveden do hostiného domu Daubkova, kde zvláštní laskavostí byl zahrnován. Dále praví doslovně: „S pohnutím budu vzpomínati zvláštní srdečnosti, kterou předobré slečny věnovaly mně, starému chlapci. Zřídka setkal jsem se s takovou upřímností; bylo mně, jako bych hleděl do jasné studánky a na jejím dně uzřel skvostný drahokam!" Za podpisem připojuje pak česky psanou doušku: „Odpusť, že jsem německy psal! Já Ti slibuju, že se cvičit budu a tu hanbu ouplně nahlížím." Z té omluvy jest patrno, že Náprstek i na vlastenecké uvědomění Mánesa měl mocný vliv.

Za šťastného pobytu v Litni u spokojeného krbu rodinného oddával se Mánes pilné práci, jejíž památkou jest cyklus podobizen, z valné části na liteňském zámku až dosud chovaných. Hlavu rodiny, statkáře Jos. Fr. Daubka, vymaloval olejem v životní velikosti s neobyčejnou životností a svěžestí podání,[8]) jeho pří-

---

[6]) Podle ústních zpráv paní Růženy Jelínkové-Daubkové.

[7]) Dr. Ant. Matějček, Dopisy Josefa Mánesa Henriettě z Rittersbergů a Jindřišce z Rittersbergů (Slavínské). V Praze 1912.

[8]) Obraz jest majetkem vnuka zobrazeného, zemského konservátora p. dra Luboše Jeřábka.

buznou, Marii Hněvkovskou, starší již dámu, vykreslil tužkou v oválu a jeho děti, pět dcer a syna, dosavadního pána na Litni, čarovně vykouzlil na akvarelových obrazech oválného formátu. Dcera Anna, zemřelá v útlém věku již roku 1865, svým hezkým zjevem Mánesa zvlášť zajímala; proto opakoval její podobiznu, plnou půvabu a krásy, ještě jedenkrát.[9]) Vedle podobizen pracoval prý Mánes na Litni pilně i v přírodě. Jedna z portretovaných dcer Daubkových, paní Růžena Jelínková, pamatuje se, že tam vykreslil starou chalupu, která svojí malebností ho zvlášť upoutala.

Stálý osobní styk Mánesa s Náprstkem vysvětluje, že dopisování mezi nimi bylo jen řídké. V pozůstalosti Náprstkově zachoval se jenom ještě jeden Mánesův dopis, jak při Mánesově korespondenci vždycky bývá, zase nedatovaný. V dopisu tom, špatnou češtinou psaném, žádá pisatel za zaslání slov písní „Spi, Jeníčku, spi", „Vyzvání",[10]) „Nepůjdu domů"[11]) a „Tři vínky". Tento dopis možno datovati asi rokem 1865, kdy Mánes nakreslil asi ku třiceti národním písním cyklus ilustrací, které patří k nejkrásnějším plodům jeho umění.

Jest samozřejmo, že Náprstek ozdobil během doby i svoji domácnost dílem přítele, jehož umění dovedl oceniti hned v jeho počátcích. Tak se obrátil na Mánesa, chtěje míti podobiznu své starostlivé a lidově prosté matky Anny, známé dobrodějky pražské chudiny a zakladatelky Náprstkova musea (1788—1873) a Mánes provedl portret někdy v letech padesátých, dobře v něm vystihnuv povahu dobré „paní maminky" od Halánků. Rokem 1851 datovány jsou tři jiné obrazy, a to obsahem i provedením rozkošně krásná „Hubička" a dva protějšky krajinomaleb, z nichž na jedné vylíčena jest měsíčná noc s milenci v popředí sedícími a na druhé hornatý kraj s chalupami a lidskou stafáží v popředí a s útesem vysoké hory s odleskem zapadajícího slunce v pozadí.

Asi z téže doby pochází i známý obraz Krkonošské boudy s výborně charakterisovaným horským krajem za blížící se bouře.

V Náprstkově pozůstalosti zachovaly se tři vlastnoručně tužkou psané koncepty německých dopisů Mánesových, které neznámým již způsobem dostaly

---

[9]) Akvarel jest vlastnictvím pí Růženy Jelínkové, roz. Daubkové v Praze.

[10]) Ilustrace byla uveřejněna kdysi ve „Světozoru". Píseň zní:

Má zlatá Andulinko,
pojďme ven, je tu horko.
Půjdeme do síně,
něco si povíme;
ze síně do sednice,
dáme si po hubičce.

[11]) Akvarel jest vlastnictvím p. dra B. Palkovského v Dejvicích.

se k Náprstkovi a ničím také nesvědčí o tom, že by byl Náprstek býval v záležitostech v nich projednávaných nějakým prostředníkem, přes to však zasluhují toho, aby pro jejich obsah bylo jich zde vzpomenuto. Všechny tři dopisy byly na jednom papíře (patrně současně) psány a všechny jednají o praporech, pro něž Mánes zhotovil návrhy. Jest dojemno v nich čísti, jak nízkými obnosy byla odměňována umělecká práce našeho největšího malíře, placená nyní tisícinásobně a jak se musil doprošovati několika zlatých.

Jde o prapory ve Dvoře Králové, v Pelhřimově a v Hořicích, o čemž svědčí poznámky v čele konceptů napsané. Dopisy jsou někdy z let šedesátých, kdy živě se rozvíjející život spolkový vyžadoval praporů, o jichž návrh Mánes z několika míst byl požádán.[12])

V dopise do Dvora Králové píše, že dodal dva akvarelové náčrty pro prapor společenstva a očekával odpověď o rozhodnutí v osmi až deseti dnech. Ježto však až dosud zprávy se mu nedostalo a on jinými objednávkami jest zaměstnán, žádá, rozmrzen tímto jednáním, aby oba návrhy nejbližší poštou byly mu vráceny. Na konec udává svoje bydliště ve Spálené ulici č. 75.

Do Pelhřimova píše, že obě bohatě malované strany praporu odevzdal panu Hulešovi a že původně ujednanou odměnu 80 zl. je nucen zvýšiti o 10 zl., protože dílo vyžádalo si více námahy. Ježto pak i zvýšená cena liší se o celou polovici od cen za jiné podobné práce jím zhotovené, a při setrvání na původním obnosu opravdovou škodu by trpěl, žádá, aby nepatrné to zvýšení bylo mu schváleno. Na konec prosí, aby peníze byly mu zaslány v nejbližší době, ježto hodlá odcestovati.

Do Hořic píše, že podle přání slečny Lamblové odevzdal obě strany praporu čalouníkovi. Přibližně stanovený honorář 75—80 zl. musí zvýšiti na 85 zl., ježto během práce vyskytly se těžko rozpočítatelné těžkosti techniky, takže původně stanovený obnos připravil by mu vlastní oběti. Protože dostal již 10 zl. závdavku, žádá za zaslání ještě 75 zl. a to v nejbližší době, ježto v příštích dnech odcestuje.

Tím jsou vyčerpány vzpomínky na styky Josefa Mánesa s Ferdinandem Náprstkem, pokud bylo je možno seznati buď z literatury, buď ze zachovaných památek. Není jich sice mnoho, ale i tak mohou přispěti k osvětlení některého období ze života dvou význačných osob, činných na poli naší kultury, a objasniti vznik některých jejich činů.

R. KUCHYNKA.

---

[12]) R. 1861 prapor pražského Sokola, 1862 pražského Hlaholu, 1863 pro Roudnici a 1864 pro Blansko na Moravě.

REINEROVY FRESKY.

I.

Reinerova výstava na podzim 1913 byla pouze sbírkou několika ukázek jeho umění a za daných okolností ani nemohla býti celistvým nebo nějak zaokrouhleným obrazem umělcova vývoje a odkazu. Ukázala však mimo jiné znovu správnost kroku K. Chytila, který před lety obrátil pozornost ku freskám Reinerovým a ukázal v nich všechnu vlastní podstatu jeho díla. Vůči nim zajisté ustupují malby olejové do druhé řady, třebaže nikoli na místo tak podružné, jak bylo u příležitosti výstavy ukvapeně hlásáno. Chytilova studie byla prvním novodobým pokusem, pochopiti opravdověji a kritičtěji obsah a povahu freskového umění Reinerova. Za ní pak šel Jar. Kamper, rozšířiv ji v životopise mistrově, ale neprohloubiv. Podnes nejsme dále. Jen R. Kuchynka v seznamu výstavy podal dobrý, literaturou a fotografiemi dokumentovaný seznam známých a zachovaných fresek Reinerových, na ten čas nejlepší a nejúplnější.

Jako v mnohých jiných případech opírá se naše hlavní znalost děl Reinerových o seznam J. Q. Jahna, jak jest obsažen v jeho životopisech tohoto mistra. Pokud se fresek týče, dosud skoro výhradně. Jenomže i jeho soupis, jako jinde má některé slabiny a není aniž chce býti úplným. Nutno jej podrobiti tedy zkoumání a kritice a ne jen jej opisovati. Při tom se ukáže na některých místech i přesnější a správnější, nežli se má za to.

Tak všichni, svedeni povšechným označením u Dlabače, měli všechny fresky v kostele Panny Marie v Loretě na Hradčanech za dílo Reinerovo, ačkoliv Jahn jmenuje pouze „presbyterium kostela v Loretě“, a R. Kuchynka správně dovodil, že malby v lodi a na kruchtě liší se značně od umění Reinerova, shledávaje, že je asi nejspíše maloval J. A. Schöpf. Zato se mýlí v tom, že Obětování v chrámě a čtyři Otcové církevní v cípech rohových „možno považovati za ranější práci Reinerovu“. Rozšíření prvotní Dienzenhoferské kaple o loď a kněžiště započal Achbauer 1734 a ve stavbě dokončil v prosinci roku následujícího. Její vysvěcení připadá na 7. června 1737. Podle toho mohla freska Reinerova vzniknouti nejdříve r. 1736, kdežto ji asi Kuchynka řadí do prostřed let dvacátých.

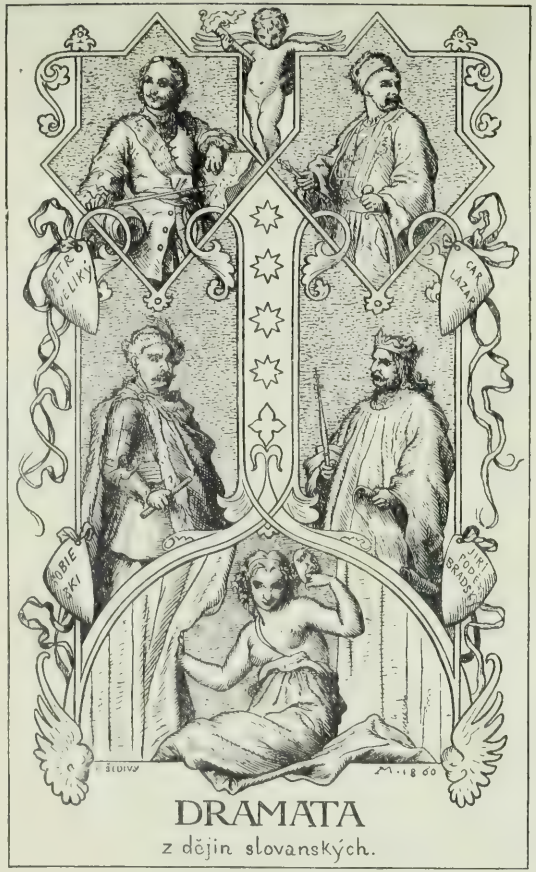
Při určení fresek v kostelíku na Bílé hoře objevuje se Jahn méně bezpečným zpravodajem, dávaje Reinerovi „die zwei kleinen Schalen, welche Schlachten darstellen“. Schaller, či vlastně jeho zpravodaj, ponechává Reinerovi jenom ko-

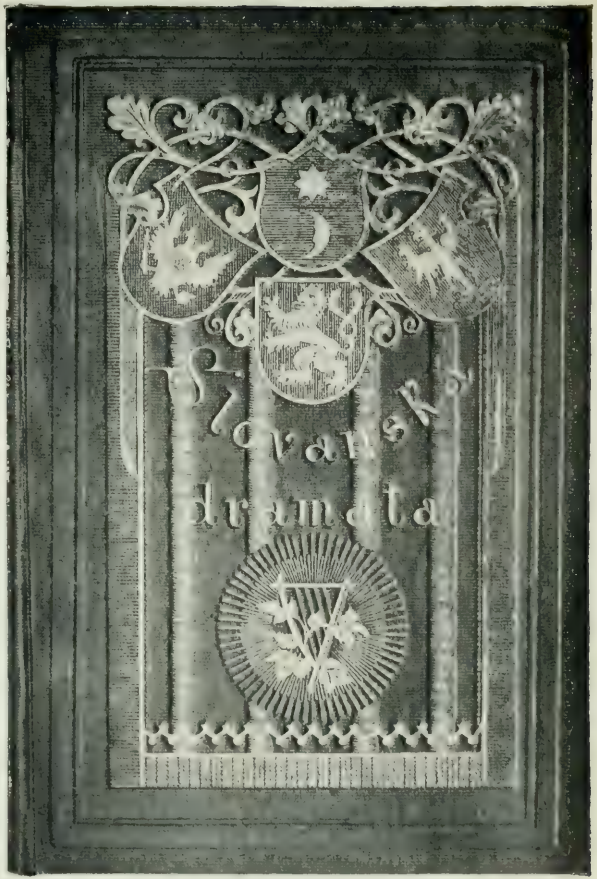
pulku v kapli sv. Rosalie: Chvíle před bitvou bělohorskou. Od něho převzal to Dlabač a všichni ostatní dále z něho, až se zase R. Kuchynka pokusil i druhou kopulku v kapli sv. Hilaria, jež od Schallera a Dlabače platila za dílo Schöpfovo, vrátiti Reinerovi a mohl se odvolávati i na Jahna. Než z účtů, jež A. Podlaha z arcibiskupského archivu uveřejnil, vychází jasně, že vskutku roku 1728 v kapli sv. Hilaria maloval Schöpf s jedním tovaryšem kopuli: Útěk stavovského vojska po prohrané bitvě.

Chybně ale připisuje Jahn V. V. Reinerovi „die Schalen unter der Kuppel, das Presbyterium und die Absiden" klášterního kostela v Oseku, klada je v časovém pořadí hned za fresky duchcovské. Kamper se marně pídil po listinných dokladech a bylo mu sděleno, že v klášterních záznamech jméno Reinerovo vůbec nepřichází. Lze dodati, že nemůže tam být, když fresky pocházejí od Jana Jak. Steinfelse.

Po Göningu, kde podle Jahna maloval Reiner fresky, bylo dosud marně pátráno. V Čechách není takového místa, ve Slezsku, nebo aspoň Kladsku, kde dle dosavadních vědomostí bylo by možno ještě je hledati, rovněž ne. Nezbývalo než se spokojiti s domněnkou, že je buď Jahn přepsal k nepoznání, nebo se úplně mýlil, připisuje Reinerovi, co mu nepatří. A přece byl starý životopisec dobře informován a jenom místo není správně udáno. Jeho Göning (jak je v tisku i rukopisu) je Ganning či Gaming v Dolních Rakousích, městys v hejtmanství scheibbském, kde roku 1330 založil vévoda Albrecht Moudrý kartusianský klášter, jehož kostel byl 1332—1342 zbudován. Jahn výslovně praví: „zu Gönning die Kirche der Carthaus". V poslední chvíli sedmnáctého století bylo tu mnoho nového stavěno, zvláště prelatura a prokuratura. Také kostel — ze XVII. st. — byl v první polovici osmnáctého věku obnovován. Roku 1782 klášter zrušen a od té doby vše pustne a rozpadá se. Ještě Tschischka (1836) zaznamenává „zbytky krásných fresek v bývalé knihovně" a dosud na klenbě kostela v dílnu přeměněného jsou malby, jež topografové arci vysoko necení. E. v. Sacken r. 1857 praví, že jsou „bídné". Dnešní poměry nedovolují nové a pozorné vyšetřování a tak zatím musí postačiti tento poukaz na místo, kde beze vší pochyby možno ještě nalézti neznámé dosud dílo Reinerovo.

Ku podivu, že se na dlouho zapomnělo na fresky zbraslavské, ač se o nich Jahn zmiňuje. Ani Kamper nemá pro ně slova a pozornosti. Dlabač je ve svém seznamu stěnomaleb Reinerových vynechal a to vysvětluje. Jahn praví stručně, že to je „zu Königsaal in der Abtei der Saal", označení už proto ne dost určité, že se tam klášterní budovy jmenují konventem a prelaturou. Tato však





Josef Manes: Titulní list a vazba „Zprávy soudců o dramatech z dějin slovanských“.

Josef Mánes: Anna Náprstková. Olej, kol. 1850

Josef Mánes: Hubička. Olej, 1851.

Josef Mánes: Měsíčná noc. Olej, 1851.

Josef Manes: Hornatý kraj. Olej, 1851.

Josef Mánes: Krkonošská bouda. Olej, Kol. 1851.

byla sídlem opatů. V prvním patře prelatury uchovaly se v dobrém stavu stropní malby v šesti vedle sebe položených komnatách, které nynější majitel Zbraslavi, Cyril Bartoň, dal vyčistit a lehce vyspravit K. Štapfrem a V. Trskem (ne jak se všude tiskne: K. Raškem). Nebylo pro mne nejmenší pochyby hned po prvním ohledání na lešení, že čtyry stropy jsou dílem Reinerovým a na moje upozornění pátral K. Štapfer po signatuře, kterou také nalezl, ale pokládal za monogram opatův, až jsem ji vysvětlil. Jestliže Jahn pomáhal Balkovi na freskách v sousedních komnatách, musil stejně dobře znáti tyto Reinerovy fresky, jako, patří-li jeho pomoc, o níž Dr. Jiřík mluví, Balkově fresku v letním refektáři konventu, fresky velké dvorany nad ním v sále nyní zvaném královském. Vůči imposantní prostoře této honosné síně nemůže býti v prelatuře dobře řeči o jiném „sále", kterým Jahn může míniti jedině „sál královský", když v pojem „opatství" zahrnul celý klášter. Znal jsem tyto fresky ve stavu ještě ubožejším nežli jsou nyní, tenkráte, kdy velká dvorana byla varnou cukrovaru a nad to její prostor rozbrázděn příčkami, po jejichž nosných břevnech zůstaly dodnes zející díry ve zdech. Jakkoli je první pohled na tyto trosky zničující, při bližším ohledání vyrůstá naděje, že mohou býti malby této velkolepé dekorace tak zachráněny, aby původní jejich vzezření aspoň z velké části nabylo své působivosti. A toto ohledání maleb nyní porušených, čmoudem pokrytých a pozměněných stačí už teď k rozpoznání ruky Reinerovy. Na každý způsob znamenají aspoň stropní malby v prelatuře nové rozmnožení fresek Reinerových, pokud nám tyto byly ze starého podání známy. A nejsou jediným, neboť Jahn ničeho nepraví o freskách v kostelíku v Dobré Vodě u Budějovic z roku 1735, jejichž autorství vynesl z farních záznamů prvně Köpl, ale jeho udání zůstalo nepovšimnuto, až je Brániš převedl do Soupisu. Také připsání fresek v malé kopuli kaple svatojanské při kostele sv. Jiří na Hradčanech je novodobé a nikoli nesprávné. K těm přistupují ještě fresky v kapli sv. Viléma v Roudnici, v nichž poznal B. Matějka správně ruku Reinerovu, a mytologie na stropech dvou komnat zámečku Neuperku u Ml. Boleslavi, které jsem sám jako dílo Reinerovo v literatuře oznámil.

Nemyslím, že bychom tím byli provždy u konce všech objevů, které nám mají dáti náhradu za díla zničená a ztracená. I těch není malá řada.

Netřeba se diviti, když Jahnovy prokázané chyby v seznamu děl Reinerových svádí, některou malbu Reinerovi docela upříti, nemáme-li pro její existenci jiného dokladu nežli zmínku v Jahnově biografii. Proto pochybuje Z. Wirth, zda Reiner vskutku maloval kopuli zbořené kaple sv. Matouše před Černínským palácem na

Hradčanech, poněvadž ve stavebních účtech není o ní zmínky. Třeba doložiti: zatím, a připojiti, že také žádný jiný malíř nemá za tuto práci v účtech jakou položku a dobré styky černínského architekta a stavitele kaple, F. M. Kaňky jsou prokázané v Černínském paláci a velmi pravděpodobné též na Zbraslavi. Kopulová freska v kapli sv. Matouše byla asi při svěcení roku 1737 hotova.

Rovněž beze stopy zanikla malba v kostele sv. Václava na Malé straně. Jahn o ní praví, že byla „an der Kirche". Schaller, který ji znal, ač kostel byl už zrušen a přidělen zemským úřadům, praví, že byla „vpravo při (an der) menších postranních dveřích, kde se jde do většího domu zemského", tedy na stěně jižní uvnitř. Nová stavba kostela, dosud stávající, počala roku 1685 a skončena byla do dvou let jako náhrada za kostel ztředověký už schátralý a zároveň za starou románskou rotundu „podobnou pohanskému chrámu" — jak zaznamenal Schaller staré mínění — která tu stála na místě, k němuž se pojila legenda nejšíře u Hájka vylíčená. Vůz přivážející mrtvolu zavražděného knížete tajně z Boleslavi do Prahy, zde před městskou věznicí uvízl a nehnul se, až za velkého sběhu lidí na radu přítomného kněze všichni vězňové byli osvobozeni. Tuto zázračnou příhodu oslavovali zde odedávna na den 4. března pobožností a propouštěním dvou vězňů. Na její paměť postavili tu sochu sv. Václava a celý výjev dali v kostele malovati, kde od několika let visel velký obraz na plátně týž pohnutý výjev líčící. Maloval jej J. J. Heintsch a nalézá se teď někde v městském skladišti. Tyto okolnosti připomínají v mnohém podobné spojení s Reinerovou malbou v kapličce sv. Barbory. Také tu šlo o názornou památku příhody, do níž vyšší a svaté moci zasahují; také tu šlo o očité a živé vylíčení scény v obraze; také tu byla kronika Hájkova literárním pramenem umělcovy inspirace a konečně i tu, v kostele sv. Benedikta, s nímž příhoda byla v souvislosti, visely olejové obrazy tutéž událost představující, nehledě k tomu, že podněty k umělecké práci na Hradčanech i na Malé straně vycházely ze stejného hnutí mysli a nábožné nálady doby.

Po obraze nejsvětější Trojice na průčelí vlastního domu Reinerova na Perštýně (čís. 5 n.) nezbylo více ničeho nežli letmá zmínka Jahnova, a opakuje-li ji Schaller, svědčí to, že snad za jejich doby, na konci osmnáctého věku, byla ještě viditelná. Zřejmě to nepraví. Místo pro malbu je v každém patře uprostřed v širokém meziokní domu, jehož průčelí si uchovalo dodnes svůj architektonický obraz z druhé poloviny sedmnáctého věku o tuhém, poněkud suchém ale rytmickém rozdělení.

O malby v domě Neuberkově jsme také přišli aniž víme kdy. Podle Jahna byly to „dva stropy". R. Kuchynka se mýlí, hledaje tento dům v Panské ulici, kdežto

vskutku stál několik kroků vzdálen od domu Reinerova v téže západní řadě Perštýna, tvoře severní nároží ulice Bartolomějské. R. 1898 byl zbořen a zčásti zůstává po něm dosud prázdné místo. Zdali ještě tenkráte malby existovaly a teprve při boření vzaly za své či už dříve, nevíme. Zato aspoň dá se zjistiti Reinerův zákazník. Byl to rada při purkrabském soudu Jan Ign. Gemrich a roku 1723 s predikátem z Neuberku, pán učený, řečí znalý a kdysi člen poselstva v Cařihradě. Když si r. 1734 postavil zámeček Neuperk na svém statku Velké Čejtice u Mladé Boleslavi, povolal si také k jeho malířské výzdobě V. V. Reinera. Jeho vkusu a učeným sklonům, jež se potom v jeho rodu dále dědily, odpovídala volba mytologických a alegorických dekorací a takové, jako jsou v Neuperku, smíme právem předpokládati i v jeho domě pražském.

Neseme velkou ztrátu v díle Reinerově, že právě fresky světského obsahu, světské historie a báje antické na tolika místech přišly vniveč, neboť i fresky v Liběchovském zámku rozmnožují právě tuto řadu.

Liběchova nabyl Jachym Pachta z Rájova ženitbou roku 1709 a postavil zde nový zámek, který si v letech třicátých dal Reinerem vyzdobiti. V Praze mimo to pěkný a zvláště útulný palácek v koutě Anenského náměstí, jehož jádrem je dvůr nízkými křídly obstoupený, a nadto dům potom zvaný Šafgočský v Celetné ulici. Tyto tři současné stavby, architektonicky nejvýše pozoruhodné, bude slušno a s prospěchem při uměleckohistorickém studiu držeti pohromadě.

B. Bernau, který posledně podává o freskách liběchovických zprávu, klade je jednou k roku 1732 a po druhé k 1733. Jistě na jednom místě pouhým přepsáním. Byly datované jedním nebo druhým rokem a patřily mezi freskové výzdoby kostela sv. Bartoloměje a dominikánského v Praze v nejúrodnější období mistrovo, poněvadž k němu náleží ještě na jedné straně fresky zbraslavské a na druhé v Dobré Vodě.

Na plochém stropě středního sálu prvního patra v Liběchově byla Svatba Amora s Psychou v Olympu, s celým řeckým nebem, výjev uměním Raffaelovým ve Farnesině posvěcený. Kdo malbu Reinerovu ještě vídali, obdivovali se „svalnatým obrovitým formám jednotlivých postav“, patrně bohů olympských. Povaly se prolomily a strop sesul, takže 1855 jej stavitel Hala odstranil a sál pro Ant. Veitha v alžbětinském slohu anglické gotiky nově upravil. Malby na klenbě přízemní dvorany, právě pod tímto sálem, asi během časů utrpěly tolik, že je dal tehdejší majitel Liběchova už před onou katastrofou, r. 1838, nahraditi novými Jos. Navrátila výjevy z Ebertovy „Vlasty“, které byly 1843 dokončeny. Reinerovy fresky měly datum 1732 (nebo 1733?). Čtyry stěny síně představovaly řecký chrám

sloupový a na nízké klenbě české placky široce otevřené klenutí a nebe, v němž se vznášel Merkur s třemi genií. Analogie v jiných malbách Reinerových vedou k závěru, že tu ovšem nešlo o řecký chrám dle naší archeologické představy, nýbrž asi o obraz vnitra centrálné a kopulí uzavřené svatyně římské architektoniky, a v oblacích o Merkura s Graciemi, v ideovém spojení s olympskou hostinou nahoře.

Jahn o tomto zřejmě význačném díle Reinerově nevěděl a mlčí, ale on také netvrdí, že podává úplný výčet prací mistrových, nýbrž jenom těch, jež mu známy byly. Už dnes poznáváme tedy, že lze v jeho řadě některé omyly opraviti a vymýtěné nahraditi novými a nejsme bez naděje, že se podaří i ještě další objevy.

II.

Výčet zničených a pro nás ztracených fresek Reinerových týká se těch, k nimž ukazují aspoň písemné zprávy a literární matné stopy a mohla býti k nim přiřaděna malba „Bitvy" v zahradě paláce Kolovratského nebo Serenyiského, jak bývá označována, kde se o ní děje zmínka. Kamper ji už nezabral do svého seznamu a jenom topografové ji zaznamenávají arci s poznámkou, že tam bývala. Kresebná kopie, kterou předkládám, nabízí nám aspoň přibližnou představu o zničeném díle.

Dobrou zprávu o něm přijímáme (1795) od J. Q. Jahna. Zakládá se jistě na autopsii, neboť nachází se v ní věta, kterou mohl napsati jen po shlédnutí a bezpečném snad i opětovném studiu díla. Nebyl by jinak mohl mluviti o jeho barevné hodnotě a ukazovati k jeho koloritu. Na dvou místech činí o něm zmínku: mluví jednou o „dvou" a po druhé o „dvou velkých bitvách". Opakuje-li se málem doslovně toto uvedení díla Reinerova v zahradě Serenyiské u Pelzla (1782), svědčí to znovu o autorské souvislosti obou životopisů. Pak už není více řeči o dvou bitvách, než toliko o jedné. Nejdříve u Jar. Schallera, který viděl „na vysoké zdi směrem ku král. ústavu navrženou a ještě nyní (1795) dobře uchovalou malbu freskovou, představující (eine) velkou bitvu". Odtud převedl zprávu tu (1815) Dlabač do svého Slovníku, který pak, jak obvykle, je pramenem pro všechny zmínky pozdější, které mluví proto jen o jedné bitvě, počínaje v „Hyllosu" roku 1819. Sto let po Pelzlovi viděl K. Chytil na místě „jen vybledlé zbytky", z nichž už ničeho nemohl vyčísti a dnes tu pouze několik malých neurčitých a beztvárných skvrn barevných, které snad jsou posledním zbytkem zničeného díla.

V. V. Reiner: Bitva. (Kreslil Ant. Machek.)

V. V. Reiner: Bitva (levá část).

V. V. Reiner: Bitva (pravá část).

Zůstává zmíněná kresba, uložená ve sbírkách Akademie umění, kam přešla ze staré. Kresba, či vlastně sepiová malba na papíře, měří 46 cm výšky a 130 cm šířky a má na rubu tento přípisek: „Dem Anton Machek aus Chrast ist für diese Zeichnung nach dem Fresco-Gemälde von Reiner im Gr. Kolowratischen Garten auf der Kleinseite von der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag der Preis von 7 Ducaten zuerkannt worden für das Jahr 1797". Společnost, dříve nežli založila uměleckou akademii, vypisovala ročně takové ceny na podobné soutěžné práce. Žáci a odchovanci L. Kohla na Normální škole bývali hlavními soutěžníky i vítězi. Úkol oné soutěže nejspíše pochází od Jahna, který zasedal jako umělecký rádce ve výboru Společnosti.

Mladý Machek měl před sebou malbu podle všeho ještě dobře zachovalou, asi v tom stavu, jak ji také Schaller viděl a shledával „ganz wohl conservirt". Nebyla-li malba ve všem už úplná, předpokládejme, že kopista vypadalá neb vytřelá místa doplnil, poněvadž ani nešlo ve smyslu a citu doby o archeologické konstatování okamžitého stavu, nýbrž o obraz a dojem zaokrouhleného a celistvého díla aspoň v kopii. Arci případné doplňky slily se k nerozeznání s ostatní kresbou, kterou také nesmíme bráti za objektivnou kopii starého mistra. Přes tyto opatrnosti má kresba Machkova ještě i v tom význam, že datum její znamená zároveň poslední rok života Reinerovy fresky – pro nás. Kdy však nadobro vzala za své, nevíme. Schottky (1830) a jiní pouze se o ní zmiňují a není ani jisto, zda ji také viděli a ohledali.

Zahrada leží za dvorem paláce (čís. 162-III.) ve výši prvního patra a ještě její zbídačelé trosky svědčí o původní umělecké koncepci a nádheře. Hlavní plocha její, obdélník, uchovala si na východě a západě svůj bohatý architektonický rám: na levo logii, proloženou oválnou salou terenou, na pravo dvouramenné schodiště s nádržemi, výklenky a teráskami. Na severní straně zvedá se příkře stráň, z níž terasa zahrady odkopána a kterou bylo třeba zachytiti a podepříti vysokou a silnou zdí. V levé vyšší části ještě také zděnými opěráky. Jižní část stěny (na východní polovině) pokrývala druhdy Reinerova malba, nad níž se vršilo dále dvouramenné a dvoupatrové schodiště, nyní docela zpustlé, až po samý bastion zámecké hradby. Založení zahrady a hlavně její architektury nesou se duchem i formou baroku v počátku osmnáctého věku.

Z velikosti kresby Machkovy nelze v ničem souditi na velikost malby Reinerovy, poněvadž tu není měřítka. Jenom poměry obrazové plochy jsou zřejmé. Výška k délce má se asi jako jedna ku třem. Patrno tedy, že tato Bitva nezabírala celou stěnu, leda jen po délce. Pak bylo však plochy dost pro postavy

i v nadpřirozené velikosti, jež můžeme předpokládati. Připojené reprodukce Machkovy kresby činí zevrubný popis Reinerovy komposice zbytečným. Její vlysový a proudný karakter je rovněž zřejmý, kde mistr s divokou až vehemencí líčí vášnivou vřavu bitevní ve chvíli katastrofy počínajícího útoku. S levé strany vyráží s divou prudkostí vítězící jízda do nepřátel na útěk se již obracejících. Padlí koně a jezdci nad nimi splétají se v klubka, jež však náhle asi uprostřed obrazu končí. Při pravé straně navršený skalistý pahrbek, po něm hrčící bystřina, na něm stromy, za nimi architektura usilují o vyrovnání mas a zadržují s leva se řítící směrnici, která vyznívá na konec v lukostřelci a prchajícím vojínu. Tyto dvě krásné, životem i pohybem bohaté postavy v liniích a akci tvoří bod, z něhož se vyvíjejí oba protilehlé hlavní směry v obráceném pořádku. Zároveň dávají živou výplň a repoussoir průhledu do dálky, v níž jízdná bitva dále se rozvíjí pod řetězem vrchů, které v pozadí celé dějiště zavírají.

Nikdo nejmenuje Reinerovu malbu jinak nežli „bitvou". Máme tomu rozuměti tak, že thema vůbec nebylo historické, nebo že Jahn a jeho následovníci se už nedověděli, kterou bitvu zde Reiner maloval? Jakkoli by bitva vůbec, od Wouwermana po Bourguignona, nebyla neobvyklým thematem, přece jen byla tehdá historická nebo poeticky vybájená bitva pro monumentální dekorace skoro pravidlem. Tomu také odpovídá Bitva V. V. Reinera, který dosti zřetelně bojovníky historicky karakterisoval. Nad vítězícím vojskem zdouvají se prapory a vlají římská vexilla; jezdci mají na sobě římskou zbroj a stroj a jejich vůdci v levo odpovídá u poražených prchající černoch a s ním ubíhající lučištník v turbanu. Slušno tedy hádati na bitvu, v níž Římané byli vítězi a Afričané poražení. Punské války připadají na mysl a z nich velké vítězství P. Cornelia Scipia nad Hanibalem, jímž byla skoncována druhá válka punská. Nebo má býti korunou na přilbě vyznačený vítěz Alexandr Veliký v boji s Peršany? Na Graniku? Na Issu?

Nepodařilo se dosud objeviti některý obraz bitvy, či vlastně bitky, jaké Reiner podle svědectví Jahnova v mládí maloval. Zatím si je představujeme v pitoreskních elementech, v ryku a dýmu, právě ve způsobu Pietra Bloemena nebo J. Bourguignona, to jest holandských malebností. Tato Bitva vychází od klasičtějších vzorů, typ vatikánské bitvy Konstantinovy prosvitá zde silněji nežli který jiný, ale zároveň i proložen barokními virtuositami, jakou je padlý kůň v popředí ve smělé a vítězné zkratce. Rovněž i převaha linie v komposici pro to mluví.

Celkový vzhled Machkovy kresby napovídá předlohu grisaillovou a sama svojí monochromií podává jenom nápovědi o tónové stupnici originálu: popředí

svou plností a přímo plastickou energií, která se prostírá celou jeho délkou při samém pokraji, předstihuje o několik stupňů prostředí, kdežto pozadí skoro náhle zmírá do eterické bledosti. Soustředění v samém popředí, jeho zdůraznění v rozměru a plastice patří už k formuli Reinerových fresek, a bitevní výjev v kapli sv. Hilaria na Bílé hoře může platit za její počátek a zároveň za klíč i k této velké Bitvě. Jdeť umělci o efekt do dálky, o vyprávěčskou a dekorativnou zřetelnost vůči pozorovateli ze značné vzdálenosti na obraz pohlížejícímu. Také zde v zahradě. Jahn svědčí, že byla Bitva polychromní, uváděje ji za zvláštní doklad Reinerova „silného podání barevného" (kräftige Farbengebung), bylo by však třeba znáti dobu vzniku této malby, abychom mohli k ní z ostatního díla přisunouti analogie.

Panský dům, průčelím do Valdštýnského náměstí obrácený, k němuž zahrada patří, dostal se Sereniům a Kolovratům teprve v druhé polovici osmnáctého věku a byl před tím majetkem Trautmannsdorfským. Roku 1697 koupila jej Marie Charlotta Trautmannsdorfová, manželka Leopolda Antonína, 1728 zdědila jej dcera její Anna Terezie, provdaná Kolovratová, po svém bratru Josefu Karlovi, a 1748 prodala Jos. hr. Serenimu. Ve staré literatuře reinerovské se při Bitvě neozve jméno Trautmannsdorfů, z čehož by se dalo souditi, že vznikla mezi rokem 1728 a 1742. Než tím není odbyta doba předchozí, kdy dům držel hrabě Karel Antonín asi po dvanáct let. Jeho strýc František Adolf povolává Reinera roku 1724 k freskové výzdobě kaple svého nového zámku v Jemništi.

Z toho všeho lze vyvoditi jen nějaké možnosti. Pravděpodobnost pro hraběte Karla Antonína Trautmannsdorfa je o něco větší nežli pro jeho sestru jako objednavatele. Jistoty není žádné.

A na konec zůstává nezodpověděna otázka: Je kresba Machkova kopií jedné ze dvou „Bitev" v zahradě trautmannsdorfské, nebo byla zde jen tato a žádná druhá? Jahn mluví o dvou velmi určitě. Jako biograf a kritik umělecký shledával si svůj památkový materiál po výtce při vlastním názoru a je spolehlivý v místech, jež sám navštívil. V Praze, tuším, venkoncem. Schaller nebývá tak bezpečný, poněvadž pracuje po výtce s písemnými zprávami. V Praze je ovšem jistějším. V případu Reinerově prozrazuje určitě znalost místní a přece mluví jen o jednom obraze. Jiných přímých svědectví není. Řešíme-li toto dilemna předpokladem, že z druhé „bitvy" nebylo za Schallera už žádných zbytků, jež by mu stály za zvláštní poznámku, nezískáme tím víc než pouhý a zcela povrchní titul navždy ztraceného díla Reinerova.

III.

Druhá malba, o niž tu jde, ještě nezmizela s povrchu. Vydaná téže slotě a nepohodě, ponechaná na pospas téže ničivosti živlů jako „Bitva“, těšila se na druhé straně péči lidské jistě pro svůj adorační účel. Dobrodinci pečovali, aby malba pobledlá nebo vydrolená a opadalá nabyla vždy zase plného a svěžího vzezření. Tato starostlivost ve spojení s neunavnou ohlodávající prací zubu času zničila dílo Reinerovo také.

Je to nástěnný obraz v kapličce sv. Barbory na severní straně Loretánské ulice na Hradčanech. Do zdi zahrady druhdy trautmannsdorfské je zasazena tak, že svojí zdobnou frontou jen málo z ní ven vyniká a vlastní výklenek, k jihu otevřený, leží v prolomu zdi. J. Q. Jahn sám první a jediný zaznamenal, že její fresko pochází od Reinera. Ostatní to po něm opakovali. Nic o době vzniku; nic o objednavateli. Za to neopomenul Schaller a po něm Schottky pověděti velmi zevrubně, co věděli o pohnutce, pro kterou kaple byla postavena, a o tematu, který byl umělci za předmět jeho malby určen. Oba se odvolávají na Hájkovu kroniku, kde se k roku 1512 líčí poslední útrapy zbojnického rytíře, jak byl se svými druhy pro loupež na kůl naražen, jak tento se s ním zlomil, jak se před smrtí ještě kál, sv. Barboru vzývaje, a zemřel, přijav poslední svátost. Paměť byla starší a nikoli legendární, neboť Hájek jenom rozvádí, co vrstevník oné události ve Starých letopisech zaznamenal. Událost jistě v Praze působila silným dojmem. Barbarské nabodávání na kůl byl trest nedávno z Uher do Čech přenesený, nikterak všeobecně schvalovaný a příhoda tak vzrušující šla jistě od úst k ústům. Nešťastník skonal jinde, ne na místě nynější kaple, někde u samého kostela sv. Benedikta, kam se byl z popraviště přes noc doplížil, a kaple snad nahrazuje bývalá zde „boží muka“, kdežto popraviště samo bývalo výše na Pohořelci.

Kaplička a její obraz pocházejí z jedné doby. Dosti lehká a půvabná architektura vysvědčuje svoji dobu stejně jako malba Reinerova. Pěkně rámují šikmo vystouplé jonsko-dorské sloupky půlkruhem uzavřený otvor výklenku, a nesou římsové násady, od nichž prudké křivky se zvedají k segmentové římse štítové. Týž pohyb ve hmotě a v linii, horizontální a vertikální, také ve vnitřku, jehož stěny jsou prohloubené ve výklenky, obložené pilastry a spjaté pásy na klenbu přilnutými. Útlost forem a jistá suchost rysu napovídají o příbuznosti této architektoniky s Kaňkovou. V. V. Reiner i F. M. Kaňka právě v těchto místech a časech pracovali na společných dílech v paláci černínském a v kapli sv. Matouše před ním.

V. V. Reiner: Freska v kapli sv. Barbory na Hradčanech.

(Ryl Ant. Birckhart.) (Kreslil Jos. Burde.)

Erbovní kartuš na vrcholi výklenkového oblouku ukazuje znakem Kinských, že v tomto rodu dlužno hledati donatora: objednavatele stavby i malby. Právě naproti v ulici stojí dům (čp. 104 — 19 nové), který počátkem 18. st. náležel Eugenu hraběti z Vrbna, jehož chotí od roku 1726 a od roku 1729 vdovou byla Aloisie hraběnka Kinská († 1789). Této paní lze asi připsati podnět i provedení kaple. F. M. Kaňku nalezneme i jinde ve službách Kinských, ve Zlonicích a v Chlumci n. C. Tím arci není mnoho pro dobu vzniku malby Reinerovy získáno, a poněvadž i jeho rukopis z ní vymizel, musíme se spokojiti rozlehlým obdobím dvacátých a třicátých let.

Malba pokrývá zadní vydutou stěnu v celé šířce a výšce a nebyla nikdy zvláště chráněna. Atmosférické vlivy dorážely na fresko tak, že je už roku 1804 vyspravili, a potom znovu roku 1853, 1893 a 1908 a už zase celá hoření třetina je splesnivělá a opadalá. Nikde již stopy po vlastní práci Reinerově: ne v kresbě, ne v barvě a koloritu, ano i po stránce obsahové budí mnoho podezření, když oprávcům bylo ponecháno vyčísti jej z vybledlých trosek nebo pozměniti dle dohadu a libosti.

Jenom v této složce celého díla, zničeného díla, můžeme provést dodatečnou kontrolu pomocí dvou starých grafických kopií: malým mědirytem Ant. Birkharta a sepiovou kresbou Josefa Burdeho stejného původu, jako je Machkova.

Ant. Birkhart ryl množství malých obrázků svatých, všelikých divotvorných Madon a pod. a rytinka podle Reinerovy fresky patří k těmto devotionaliím, kde cíle umělecké byly méně než vedlejší. Také původce malby není na tisku ani jmenován. Přes to vězí v něm víc umělecké rutiny, vedle dobové konkordance, nežli v restauratorských výkonech novodobých oprávců fresky. Rytinka malé osmerky má pouze nápis: S. Barbara V. et M. morientium singulare refugium a jméno A. Birkharta, o němž je nyní doloženo, že z Augsburku pocházeje, aspoň od roku své ženitby 1710 do své smrti 1748 v Praze žil a pracoval. Jenže ani tyto časové hranice nepřispívají k užšímu vymezení doby Reinerovy fresky.

Hlavní je však, že Birkhart měl před sebou tuto fresku první svěžesti a neporušené celistvosti. Té výhody už J. Burde očividně neměl. Na rubu jeho kresby, v poli 41·5 vys. a 27·3 cm šir., podobná poznámka jako na listu Machkově: kresba provedena roku 1796 a vyznamenána cenou pěti dukátů. V její hoření pravé čtvrtině jeví se taková nejistota mladého kopisty, že v těch místech dlužno předpokládati největší poruchu malby už tenkráte, osm let před opravou F. X. Procházky, kterou J. Rulík ve svém Kalendáři s obdivem zaznamenal. Burde však zachovává přesný, tedy nahoře obloukový obrys pole i s výkroji,

jež podmiňují nástěnné pilastry, kdežto Birkhart dává obrazovému poli formu obdélníka a tedy i hoření půli komposice jistě poněkud pozměnil, aby obě svatá zjevení v oblacích zvětšenou a změněnou plochu zase rovnovážně vyplňovala.

Birkhartova rytina je příliš malá — pouze 10·5—6·4 cm — a Burdeova kresba ještě nejistá, vše změkčující a zároveň zpovšechňující. Obě reprodukce převádějí polychromii originálu zase v monochromii (Burde v stejnoměrný tón pálené sieny), ale i zde poskytuje nám vrstevník Reinerův větší výhody a vede nás k originálu blíže.

Paměť, která se k místu, kde novou kaplici postavili, táhla, držela se jistě formy Hájkovy a jeho kronika byla také umělci pramenem. Nebo spíše: byl k němu odkázán, jenomže z něho vyvodil jen jakousi zázračnou scénu ve formě oltářního obrazu. Scénu dvojitou. Dole, daleko od pustého popraviště, kde ještě dva odsouzenci na kůlech trčí, před prahem chrámovým nahý muž na slámě ležící přijímá tělo Páně, obklopen pohnutými diváky. Nahoře v otevřených oblacích svatá orodovnice nešťastníkova, klečící a umírajícího výmluvným gestem obou rukou Kristu doporučující. Vlastní pověst ilustruje Reiner jen jaksi akcesorně: bližším určením místa, zlomeným kůlem na popravišti, po zemi se vlekoucím nešťastníkem (který pak v popředí umírá), ale hlavní scéna změnila se mu v komposici, jejíž ráz, rytmus i součástky mohl nalézti už přihotovené v Přijímání sv. Jeronýma v obraze A. Carracciho i v jeho obměně u Domenichina. Této je bližší. Sestrojení a složení celé hlavní skupiny i její poměr k hořejší pochází z tohoto kmene. Dole tvoří nahá ležící a realistně zlomená postava umírajícího ústřední hmotu i světlou plochu, k ní po jedné straně kněz se svými ministranty v kongruentním vztahu, kdežto druhá, věnčící a ženou s děckem napřed uzavřená tak, že tato tvoří protiváhu knězi, dává řadu hlav vzrušených, ale od centra uvolněných, pouze mezi sebou výrazem spojených. Proti hmotné a prvotně barvou zatížené architektuře v levo, volný, daleký a nízký kraj na pravo tak, že je všechna váha kompaktnosti hmot a spojitých, do výše se pnoucích linií přesunuta na jednu stranu i v hoření polovici, kde sv. Barbora, v bohatém a malebném rysu klečící, s anděly a atributy dává světlý vrchol proti světlému a prvotně zářivému zjevu kněze dole, jak je v ose obrazového pole umístěn. Akcí rukou a pohybem hlavy a pohledem ne méně nežli výrazem tvoří skutečnou prostřednici mezi umírajícím na zemi a nejvyšším Slitovníkem na nebi. Ti tvoří zjevení nadpozemské, o němž skupina lidí na zemi neví. Nejde o zázrak, nýbrž o vylíčení spásné víry v orodování svatých a nejvyšší slitování a svatá Barbora je zde sama o sobě stejného významu v komposici a obraze jako umírající kajícník na zemi. Jenom

hmotný její poměr ke Kristu v oblacích není nám dost v určité formě vyjádřený. Burde nakreslil Krista, drobnou, daleko a vysoko se vznášející, postavu neurčitě a očividně nejistě vedle partií pod světicí. Patrně už tenkráte to byla nejporušenější část malby. Birkhartova rytina kreslí Krista, provázeného anděly na plujícím oblaku stojícího (u Burdeho sedí docela nereinerovsky) v gestu výmluvném a ve vztahu k svaté panně zcela jasném, že jí nutno dáti za pravdu i také co do umístění v hloubce prostoru a jenom v umístění plošném nedržela se přesně své předlohy.

Nynější přemalování fresky jde i jinak tak daleko, že i materiálný obsah docela porušilo, nahrazujíc na př. vlasaté hlavy lysými lebkami, přidávajíc do smutného holého kraje prázdné kulisy křovin a hlavně měníc architekturu kostela docela libovolně. Ta sice už v Burdeově kopii není úplná, ale Burde svědomitě okreslil aspoň co vskutku viděl, jak patrno ze shody mezi ní a rytinou: na obou se otevírá na levo pravoúhlý renesanční portál, jehož nadpraží prodlužuje horizontalu oblaku, na němž sv. Barbora klečí a tuto vodorovnou rozhraničující čáru podpírají vetirkaly ostění i ostatních stavebních částí.

Jedno však zůstává Burde i nynější „opravená“ malba dlužna. V obou ztratilo světlo či vlastně osvětlení svou uměleckou a malebně členící řeč. Byla zde a rytina ji aspoň naznačuje. Po té stránce možno jí důvěřovat, poněvadž nelze předpokládat, že by byl Reiner vůbec nedbal efektů osvětlovacích, jak vycházejí z obou hořících pochodní ministrantů dole nebo z glorioly Kristovy nahoře. Vskutku jich také využil plně k zevní akcentaci a vnitřní rytmisaci své komposice. Záření a hra světel byly v Reinerově obraze tentokráte velmi silné. Plamen dlouhých voskovic vyniká z vůkolního přítmí, pak bělovlasý kněz v roušce intensivně svítící a taktéž nahé tělo zbojníkovo na tmícím se okolí a vůči klidné temnotě architektury. Nadto pak ono osvětlení s kontrastujícími stíny jednak modeluje plastiku tohoto těla, jednak dává střídavý pohyb jeho článkům, jako zase zachycující se na hlavách diváků reflexy dostávají za široký kontrast celou temnou siluetu napřed klečící ženy, jejíž stín žene hlavní osvětlené dvě postavy ještě do větší intensity. Nahoře místo dvou světelných pramenů jeden měkčí a širší zářivosti: paprsky z glorioly ku předu postupující ozařují a zároveň spínají svaté zjevy v oblacích.

Podle toho byla zničená malba Reinerova bohaté dílo a živé temnosvitem, učleněnou malebnou komposicí, jejíž zevní i vnitřní sestrojení stálo blíže povaze a efektu oltářní olejomalby nežli nástěnné dekoraci. Po té stránce je výjimečným zjevem ve freskovém díle Reinerově. *KAREL B. MÁDL.*

PODLOŽENÝ BRANDL.

Netřeba zase znovu opakovati a zdůrazňovati, jak povážlivě, ano špatně máme pořízené soupisy životního díla našich předních mistrů, o menších vůbec nemluvě. Kritika rozpoznávací se jich nedotkla, leda tu onde náhodně, a vnitřní chronologie jejich zůstává docela nepovšimnuta. Jestliže za takových okolností podnikají se monografické charakteristiky oněch uměleckých zjevů, netěžko uhodnouti jak dopadají. Není vyhnutí: kritické rozpoznávání a třídění původství musí býti podnikáno od začátků, neboť v dosavadním souhrnu díla slavných umělců zahrnují se jakékoli tradice, všechna zbožná přání místní, ba každý sebe pošetilejší, bezdůvodnější a ledabylejší výrok laika či nevědomce. Všechno to se sbírá do generálních seznamů v monografiích, jako jsou dvě poslední P. Brandlovi věnované. Mladší se tváří moudřejší své předchůdkyně, ač stojí na stejně vratké a nedostatečné půdě.

Jak dílo takřka před našima očima nekriticky, ano i se zdánlivou oprávněností roste, toho zde malý příklad.

F. Beneš, sestavuje rozmnožený seznam prací Brandlových, zařadil tam „jeden z nejlepších obrazů“ mistrových „Zjevení Páně“ v děkanském kostele v Bechyni n. L., přejímaje o něm zprávu z Mikovcova „Lumíra“ (1862 I. 617). Pisatel této miscelky zvěděl, že obraz dostal se tam od Jana Václava hr. Paara roku 1780 ze Smiřic a že má cenu 6000 zl. Tatáž zpráva vyskytá se současně u Trajera (Beschreibung der Diöc. Budweis 616) a nezáleží, kdo první s ní přišel. Očividně pramen mají stejný: místní podání. „Lumír“ také ví, že píše o novém objevu, poněvadž ani Schaller ani Dlabač obraz neznají. Po nich jenom Sommer r. 1842 (Topogr. X. 31) uvádí na hlavním oltáři „ein schätzbares Gemälde“, jehož autora nejmenuje. Dodává jen, že obraz roku 1816 opravil Karel Postel, a že je ceněn na 4000 zl. Soupis České akademie převzal to vše, doplniv jen, že obraz byl už 1807 velmi sešlý. Tou dobou (1898) byl znovu v tomtéž stavu a proto jej 1906 podrobili ve Vídni nové restauraci. Ale i jinak byly zprávy doplněny. Už se vědělo, že si hr. Paar, prodávaje Smiřice císaři Josefu II., vedle kupní ceny ze všeho jediný tento obraz vymínil; vypravují si, že vylámali žebra v oknech, aby jej do kostela v Bechyni dostali; že v něm je podobizna mladého Reinera atd. Trajer praví, že obraz představuje „Zjevení Páně“ a titul opakuje ještě roku 1912 J. Marek (Petr Jan Brandl č. 118), co dává obvyklý případ přenášení opisů. Soupis Akademie už před tím obraz reprodukoval a správně označil jako „Klanění se sv. tří králů“.

P. Brandl: Svatí tři králové
(zám. kostel ve Smiřicích).

Neznámý XVII. st.: Svatí tři králové.
(Děkan. kostel v Bechyni n. L.)

Jediný pohled i na zruinovaný a opravami porušený obraz přesvědčí, že nese jméno Brandlovo vším neprávem. Jeho plochá, reliefní komposice, její profilové rozvinutí je Brandlovi právě tak cizí, jako idealisující typy nebo drobné a nahrnuté draperie. Ještě je obraz nasycen opožděným manyrismem a svou plastickou osnovou nadobro se odchyluje od furiosní malebnosti Brandlovy. Zřejmě náleží bechyňský obraz starší generaci a svým stylem stojí nejblíže nevelkému umění F. J. Mazance anebo Fab. V. Harovníka ze Sferinu.

Než podání o proveniencí tohoto obrazu značných rozměrů — asi 3 m výšky 2·5 m šířky — není pouhým výmyslem. Arci jenom v základě, bez pozdějších příkras.

Roku 1780 prodal J. V. Paar Smiřice, které zdědil po své matce Marii Terezii rozené hr. Šternberkové. Kostelu zámeckému, bohaté, architektonicky vynikající stavbě, patří vskutku, podle jeho zasvěcení, obraz Sv. tří králů, a to vpravdě skvělé dílo Petra Brandla. Jenomže dosud se nalézá na hlavním oltáři, pro který byl roku 1727 malován. Jediné datum kostelní budovy udává se dosud rok 1700. Je to počátek nebo dovršení stavby? Objednávka obrazu patří tedy tehdejší majitelce Smiřic Marii Terezii Violantě, od roku 1715 hr. Paarové, a čas dobře se shoduje s pobýváním Brandlovým v severovýchodních Čechách té doby a v nedalekém Kuksu. Jeho dílo bylo určeno za náhradu staršího obrazu téhož předmětu, pro nový oltář, jehož poměry v rozměrech (4·74 m v., 2·37 m š.) a formátu nahoře polygoním se řídil. Vyřaděný obraz mohl být později z nějaké příčiny převezen do Bechyně a cestou si osvojil slavné jméno autora svého nástupce. Nevadilo nikomu, ani Benešovi, ani Hajnicovi, ani Markovi, že ve Smiřicích dosud se nalézá Brandlův obraz Tří králů, že nemohl být odtud odvezen, leda by v témž kostele od téhož umělce byly dva obrazy téhož předmětu. Schaller (1790) a podle něho Dlabač (1815) i Sommer (1836) obraz Brandlův správně uvádějí na původním místě a o bechyňském Brandlovi mlčí.

Toto vynikající dílo Petra Brandla je víc než sdostatek ověřeno nejen svým průkazným karakterem, také mistrovým označením a datováním.*) Všechna komposice plasticko-linearní i koloristní je pravou křižovatkou efektuplných směrnic a tvarů. Svatá idyla přenáší se do dramatického proudění v silně vybudovaném popředí vůči hlubokému, plavnému, světle živému pozadí. Z jeho hloub-

*) S rubensovskou předlohou, kterou mu K. Herain (České malířství 105) podkládá, nemá co činiti, jako jinde s Tintorettovou, Škrétovou, Reniho nebo nějakého Španěla. Není žádoucno, aby se takovými neuváženými odkazy nově mátly rysy Brandlovy, Škrétovy a j.

ky rozvinují se hmoty, jak se jednotlivé postavy před sebe staví, až do samého popředí, kde s jedné strany prudká silueta temperamentně patetickým krokem sestupujícího Josefa a s druhé strany s vysokou účinností na osvětleném nebi narýsovaná černá hlava mouřenínova zadržují obě strany hlavní pyramidy, do níž Brandl vpravil skupinu ústřední, a na konec tři hlavy k sobě přichýlené a nejsilněji osvětlené. V jejich výrazu je hlavní dění, odkud v optických paprscích se rozbíhá ke krajím. V hlavní skupině, vyvýšené kamennými stupni, k jejímuž vrcholu vedou a svádějí přímky a oblouky architektur, soustřeďuje se jak největší barevnost, tak největší intensita osvětlovacího proudu s leva do prostoru obrazového vnikajícího. Jak na své cestě vyzvedává vodivé milníky: nachýlenou hlavu Josefovu a klečícího na prvním stupni krále, tváře dvou pážat i loket mouřenínův, dává zároveň konstruktivní bezpečnost a vyrovnanost této malebnosti, zbudované z účinných kontrastů. Světle modré a pobledlé fialové barvy šatu Mariina, proložené bílými skvrnami a jejich lomy, vyvršené v pleti, mají svoji sdružující oporu v osvětlené běli límce a široké oranži pláště stařičkého krále, která stéká uhlopříčnou v purpurovém plášti druhého krále až k samému okraji. Šedý kámen stupňů dává základnu tomuto svátečnímu akordu, jak je vybudován pod pobledlým šedomodrým hlubokým nebem, na němž hvězda mudrců měsíčně září, a s prava i s leva jak je zachycen a zároveň vyzvednut zneutralisovanými a zešpinělými tony do šeda zalomených barev rouch Josefových na jedné pážat a velblouda na druhé straně.

Tento malířský rozum a umělecký cit a smysl, v němž intuice s rozvahou se snoubí, rozvinuje umělec s hotovostí a stoupající bravurou štětcové techniky, která tou dobou v našem umění je vskutku vrcholná a jedinečná. Dovede i laskat, kde je třeba, a dosahuje impresionistní pastosity na místech, kde se vnitřní život a organisace díla zhušťuje i přímo soustřeďuje.

Při hraně prvního schodu stojí jako vyryto: Petrus Brandl pinxit A. 1727. Duktus a vrypová forma písma má svou obdobu v označení Brandlova obrazu v Rudolfinu „Uzdravení slepého Tobiáše“, který je i jinak smiřickému obrazu blízký. Také v něm je centralné sdružení hlav a rukou za stejných principů sestrojeno a odtud radialně rozvedeno. Časově budou oba obrazy sotva daleko od sebe. S obrazem tříkrálovým souvisí přímo hmotně ještě obraz „Sv. Rodiny“ (u p. Ign. Rziwnatze v Praze), signovaný, jehož základní část — Panna Maria a Ježíšek — je málem jako replika ze smiřického obrazu, nehledě k doplňkům sv. Josefa téměř vzadu, a malého Jana Kř. vpředu. Barvy jsou o nějaký stupeň sytější; tvář madony mladší a ve štětci hebčí; modři a běli se do-

stalo méně místa. To vše jen dosvědčuje, že zde umělec řeší znovu motiv v předchozím díle, ale s jinými metami, jednou rozřešený. Nejde o vyhrocené centrum ve složitém bohatství tvarovém, nýbrž o klidný obsah v nevelkém poli. Oltářní obraz s dálkovou působností předává něco ze svého obsahu malbě, k níž divák z blízka pohlíží.

Rok 1727 v životopisu Brandlově je zaznamenán pouze úřední sháňkou po mistru, kde že je, aby platil přisouzenou alimentaci své manželce. Předtím totéž roku 1722. Do let mezi nimi ležících je obraz ve Smiřicích, a co se k němu pojí, důležitou a vítanou vložkou, do této mezery, kterou vůbec bude nutno vyplniti příslušnou chronologií Brandlových prací. Jak praveno, tušíme mistra toho času na Královéhradecku: v Kuksu, Nové Pace, Rosicích, Králové Hradci, Křesově a j. možno shledati práce té doby, pro něž je nám novým ukazatelem obraz smiřický. Po něm hned následuje Nanebevzetí Panny Marie z hlavního oltáře sedleckého.

Případ bechyňský pak musí hlasitě volati k opatrnosti i oproti zdánlivě zajištěné historii nebo provenienci a hlavně po zvýšené kritičnosti v určování a při hodnocení staré umělecké pozůstalosti. *BEDA L. MRAK.*

NOVĚJŠÍ PRÁCE JANA ŠTURSY.

Nucená přestávka prvních tří let války znamenala pro Štursu více než vytržení z práce. Asi rok byl zbaven vší možnosti pracovat sochařsky, pak uplatňoval svoje zaměstnání, aby ulehčil si trpký osud prostého vojáka, jemuž odepřeny byly všechny výhody, jimž těšila se ve vojště inteligence. Tato činnost nebyla více než prostředek sebezáchrany, k němuž utíkali se všichni výtvarníci, využívajíce ješitnosti a stupidnosti svých představených. Nemohu při tom nevzpomenouti jistého španělského vojáka z válek karlistických, který odsouzen byv k smrti zastřelením, naučil se přes noc troubiti na roh, protože hudebníci byli vzati na milost. Štursa modeloval plukovníky, generály, jichž sezení prodlužoval jako princezna vypravující pohádky Tisíce a jedné noci. Čas, jejž takto získával, byl jeho záchrancem. Vedle těchto prací, jež nebyly Štursovi záležitostí vpravdě uměleckou, vznikaly však věci, jež byly poutem, vížícím ho k jeho uměleckému poslání, jež udržovaly pohaslý tvůrčí oheň v něm aspoň v jakémsi stavu doutnání. Zážitky prvního roku ožívaly v jeho duchu znovu, zbaveny už své bezprostřednosti a hranily v představách prošlých uměleckou imaginací. Už v poli dával věcem viděným umělecký tvar, a protože nemohl se vyjadřovati výrazovými prostředky jeho umění vlastními, sáhl k papíru, tužce a péru a zaznamenával svoje představy na ploše dvojdimensionální. Kreseb těch jsou celé spousty; jsou kresleny na útržcích papíru, na barevných kartonech z krabiček na cigarety, na nepotištěných stranách vojenských tiskopisů. Předmětem jejich jsou vojáci zubožených postav, prostí vší idealisace obvyklé u oficielních kreslířů z tiskového stanu rakouského a je pozoruhodno, že objevují se v nich zejména obrazy těch, jež zahlédl Štursa procházeti nemocnicemi, než dospěli k stanici poslední — k pustému vojenskému hřbitovu. Bolest a smrt byly z jevů, jež vryly se hluboce do duše sochaře, který byl dotud opojen životem a jeho dary; poznal, že radost a bolest jsou dvě sestry, že ten, kdo nepoznal jejich sourozenství, nezná života. Kresby, jež tvořil Štursa v poli, nemají smyslu ilustračního, jsou prosty anekdotického jádra, nevyprávějí zpravidla nic. Nejsou to výseky skutečnosti vázané jednotou děje. Jednotlivé postavy, dvě, tři seskupené figury existují jakoby pro sebe a zájem umělcův nejde za zážitek zrakový. Postavy pojaty jsou statuárně, jak u sochaře Štursova druhu nemůže ani být jinak. Zajímají ho objevy těl tak neharmonicky přioděné uniformou, jež je šita pro každého a proto pro nikoho. Cokoliv viděl, nabývalo v jeho hlavě forem statuárních a monumentálních; střelci v příkopě, vojáci odpočívající po vysilujícím

Jan Štursa: Dar země a slunce. Sádra.

pochodu, na slámě ležící ranění, hrobníci bojišť, nosiči břemen, zubožené lidské karyatidy, to všechno nabývalo na papíře umělecké jsoucnosti a stalo se zásobárnou pro doby příští. Viděl situace, tělesné stavy, jichž neznal, viděl pohybové motivy, jichž nebylo ve vzorníku motivů uměním posvěcených, shlédl linie, jež nebyly bez výraznosti, přes to, že byly veskrze odlišné od arabesek, jež splétá obyčejně umělecká fantasie z forem tělesných.

Ve válce podlehl Štursa proměně, jež dotkla se mocně člověka i umělce. Poslední leta před válkou sloužil ideálům, jež byly značně vzdáleny snů jeho mládí. Vzpomínáme-li doby prvního Štursova uměleckého rozvinu, tanou nám na mysli křehké, pře sto však ryze sochařské vidiny, jež nabyly skvělého výrazu v „Pubertě", „Melancholickém děvčeti" a v poprsí „Život uniká". Druhá fáze sochařova vývoje, jež časově sahá až k prvnímu roku války, znamená reakci na citovou náplň fáze první; oddal se v ní animalitě lidského zjevu, spíjel se smyslným kouzlem masa nahromaděného kolem kostí. Typ brutálně zdravý, zbavený vší duševnosti, zmocnil se jeho výtvarných představ, motivace všech postojů opírala se o úkony lidského těla, odpovídající fysickým nutnostem. Silné, krátké tělo na údech pevných jako sloupy s neženským svalstvem, hlava kulatá s tvrdou lebkou, s typem tváře prostým vší ušlechtilosti, s krátkým tupým nosem, smyslně vyhrnutými rty — to byl Štursův tělesný ideál ženy, v nějž vtěloval svoje umělecké představy, na němž řešil otázky formy, jak ho k nim vrozený syntetický duch nutkal. Z této atmosféry vyrostly všechny ty ženy při toiletě, zbavené ženského půvabu a něhy, všechny akty messalinské smyslnosti, primavery, v jejichž rozpuku uplatňovaly se jen šťávy masa, bez záchvěvu vnitřního probuzení. Tato umělecká orientace vyvrcholila ve velké figuře břišní tanečnice Sulamit Rahu, v jejímž erotickou konvulsí ztočeném těle vybila se animální nálada sochaře v krajním napětí. Tou dobou zajal Štursu problém formy do té míry, že příroda pozbývala pro něho vší přitažlivosti. Snažil se postihnouti vnitřní pravdu sochařské tektoniky, vyvoditi soubor zákonů platných pro práci statuární. Nutil ho k tomu úkol, před nějž byl postaven, vytvořiti skupiny pro pylony Hlávkova mostu. Zkušenosti, jichž dotud nabyl, zajišťovaly, že zdaří se mu najíti formu figur monumentálně a dekorativně účinných, problémem však bylo, jak sepnouti postavy v celek organický, vnitřně i vnějšně pravdivý. Jednotlivé figury musily srůsti v celek, který by neměl mezer celistvost a jednotu skupiny rušících. Zde odepřela skutečnost sochaři všechnu pomoc, zde musila se uplatniti umělecká rozvaha a strůjný duch. Štursa řešil otázku dlouho, obtížně, ale s úspěchem. Vypracoval si komposiční síť, jež spínala pohyb trupu, hlav a údů rytmem, v němž

střídal se zdvih a kles forem se zákonnou pravidelností, aniž se stal schematickým a jednotvárným. Sepial těla v celek, jako svíjí zahradník kytici, pevně staženou uprostřed stvolů, rytmicky se rozvíjející v koruně. Když pak přistoupil k práci na místě, byl s řešením potud hotov, že zdar práce byl zajištěn. Konstruktivní otázky nebyly dokončenou prací pro něho odbyty. Formálním otázkám věnoval všechno úsilí a jeho chtění formy pevně zkuté nenabylo nikde výrazu tak jako v reliefech pro pilíře mostu u Rudolfina. Do osnovy abstraktních silokřivek vkládal tělesné formy, neváhaje znásilniti kloub i sval, vzdal se kulatosti objemů, modeloval povrch masa v zářezech ostrých a nepřirozených, jen aby vynikla struktivní myšlenka a formální rytmus předem vymezený.

Vyčerpav tak soubor otázek, jež naléhaly na řešení, obracel Štursa, duch neklidný a hloubavý, svůj zřetel jinam. Uvědomil si časem, že cesta, kterou se dosud bral, nešíří se postupem času, jak umělecký vývoj toho vyžaduje, že živočišnost, jež se mu zdála býti vším, jest jednou z mnohých stránek světa jevů, že omezit se na ni znamená dobrovolné zřeknutí se ohromného souboru sil v životě se uplatňujících. Už dříve narážel na stěny klece, již kolem sebe zbudoval, dotkl-li se úloh, v jeho program nezapadajících. Byly to zejména portréty, jež žádaly vdívání se pod povrch pokožky, jež vyžadovaly pohled hloubavý, pronikající do nejtemnějších koutů lidského nitra. Nutnost věnovati se otázkám duše objevila se se vší naléhavostí už při práci na pomníku Hany Kvapilové. Šlo o stvoření pomníku zesnulé herečky, již viděl kdysi jen letmo na jevišti, zkonstruovati z nedokonalých pomůcek postavu a tvář, v níž zažehnut by byl onen oheň vnitřní krásy, jímž okouzlovala hlediště. Štursa zápolil s tímto nesnadně řešitelným problémem skoro tři roky a když našel pro postavu pózu uspokojivou, začínala těžká práce vyvolávat v hmotě složitou duši ženy — herečky. Pracoval na hlavě po mnohé a mnohé měsíce, měnil, opravoval, hned pouštěje se zřetele fysickou podobu tváře, aby vyvolal její vnitřní bytost, hned zase vraceje jí její rysy, aby se nevzdálil příliš vnější pravdy. Po úsilovné práci našel onu míru rovnováhy mezi oběma póly, jež byla nutna, aby zajistila pomníku pravdivost a sílu výrazu. Konečný výraz našel však pro hlavu Kvapilové, jak uslyšíme, teprve později.

Válka stihla Štursu ve chvílí, kdy nová umělecká orientace počala se jeviti v jeho díle. Nastala přestávka, jež oloupila sice sochaře o čas, jejíž požehnání objevilo se však záhy potom, když po třech letech vrátil se k opuštěnému dílu. Za tu dobu změnila se jeho umělecká sensibilita, světový názor se prohloubil, obrodil se člověk i umělec. Štursa vracel se k láskám svého mládí, k opuště-

ným ideálům vroucího, z citového rozechvění vyrůstajícího tvoření. Nový pojem lidství obrazil se v jeho představách, pokornější a oddanější vztah k životu projevil se v každé formě, již v hlínu vhnětl. Některá temata přinesl si sebou z pole a není bez zajímavosti, že jsou to ta, jež nebyla zaznamenána kresebně. Motivy ty byly živy v jeho představě, že nepotřebovaly objektivace. Teprve doma, v atelieru vyzrály představy tak, že nutkaly k realisaci. „Pohřeb v Karpatech" vyrostl ze zážitku, organisující síla umělecká dala mu však teprve vlastní život. Štursa vtělil svou myšlenku v drobnou skupinu, v níž šlo mu o vyjádření povšechných formálních vztahů figur k sobě, o vytvoření celku plasticky výrazného a přehledného, který by sděloval pozorovateli dojem, jenž sochaře podnítil k práci. Čtyři postavy vojáků-nosičů vyrůstají ze čtverečné základny, vzpírajíce se tíži mrtvého těla. Osy těl sbíhají se do výše, čímž vzniká dojem, jakoby skupina byla vmodelována do komolého jehlanu. Každá z jeho stran poskytuje jiný pohled do plastického ústrojí skupiny. Pohyb její směřuje vpřed dolů, jakoby nosiči hotovili se právě uložiti zahalené tělo mrtvého v hrob. Pohyb rukou a nachýlené hlavy nosičů vyjadřují pietu, s níž prokazují službu padlému druhovi. Postavy jsou modelovány v úhrnných tvarech, tělo a šat uplatňují se jen v objemech pro plastický výraz důležitých, všechny podrobnosti ztrácejí se v mase. Štursa, odliv skupinu v kamenině i bronzu, pocítil, že volá po měřítku větším a zároveň si uvědomil, že nutno dáti jí definitivní tvar v materiálu, který by připouštěl zasahování tvořící ruky až do chvíle dokončení. Proto rozhodl se pro dřevo. Vřezal skupinu do většího špalku, změniv charakter modelace, jak to materiál a technika řezby vyžadovaly. Zde nabyla skupina výrazu definitivního. Souběžně s „Pohřbem" pracoval sochař na soše, jejíž předmět vyvřel rovněž ze vzpomínek, jež vryly se v poli nesmazatelně v jeho paměť. Viděl kdysi, jak mladý voják, zpola hoch, klesl, jakoby podťat, k zemi, střelen byv do hlavy. Byl to zlomek vteřiny, v němž skládalo se mladé, zdravé k zemi tělo, v němž popustily rázem všechny svaly. Jen ruce vztyčily se na chvíli nad raněnou hlavou, aby hned na to bezvládně klesly k trupu. Z tohoto zážitku vyrostl „Raněný", krásné sochařské dílo, jakých v české plastice moderní jest po řídku. Pro Štursovo ryze sochařské cítění jest příznačno, že došel k představě vidící předmět v aktu, nikoliv v uniformě. Tím zbavil motiv všeho anekdotického efektu. Problém sám byl pln nebezpečí. Šlo o to, aby zachycen byl přesvědčivě a živě okamžitý stav pohybu a aby při tom nepostrádala socha nutné optické stability. Řešení bylo ztíženo tím, že sochař odpoutal chodidla od půdy a připustil souvislost těla s půdou jen v prstech. Stabilitu těla zajistil Štursa tím, že dal

tělesné ose šroubovitý pohyb, čímž protáhlo se tělo v závit, který zadržuje přílišné vychýlení trupu i rukou od kolmice, již bezděčně v každou skulpturu při pozorování vkládáme. Prsty nohou křečovitě se zatínající v zem jsou bodem pevným, všechno ostatní, v kolenech pokleslé nohy, slabě sehnutý trup, na prsa skleslá hlava, ruce marně se bránící proti neviditelné střele, jest v stavu plynulého, pasivního pohybu. Útlé, svěží tělo má v sobě cosi z Davidů ranní renaissance, v nichž od Donatella po Verrocchia vtělovala doba svůj sen o kráse, a i v pohybu je cosi, co připomíná drobné bronze „problematiků" florentských, Bertolda di Giovanni a Antonia del Pollaiuolo. Modelace raněného je klasicky plná, zdrženlivá, měkce vlní se svalstvo, kde bychom čekali křečovité napětí.

Štursa správně poznal, že pathos sochařského výrazu musí vyplývat z velikosti výtvarné myšlenky, nikoliv z nemravného využití vnějšností, jež motiv svou povahou poskytuje. Zdržel se všeho, co odvádělo pozornost od koncepce, která je záležitostí vnitřní. Tím stal se „Raněný" novým mezníkem jeho vývoje, viditelným znamením, že v jeho díle začíná nová fáze tvoření.

Ženská postava „Dar nebe a země", další dílo Štursovo této doby, je pokrevnou sestrou „Raněného". Štíhlé, ztepilé tělo, údů oblých a pružných, vyrůstá z kotoučovitého podstavce jako rozpuklý květ na ohebném stvolu. Vláčné linie nohou a beder jsou vypiaty v obrys křivek rytmicky členěný. Článek k článku lne klidně, nikde není hlubokých zářezů. Jen horní část trupu rozkvétá do šíře pažemi v lokti zalomenými, z nichž jedna drží pramen vlasů přes rameno splývající, druhá šťavou nalitý hrozen. Modelace je klidná, naplňujíc objemy detailní formou jen pokud je nutno. Povrch není vyhlazen, jest spíše zbrázděn drobnými ploškami, jež mírní napiatou tuhost kůže a podlévají ji jakoby teplou krví. Postava je vychýlena od kolmice tím, že malý úkrok nohou vychází ze špiček nohou, patou zdvižených. Kontrapost je zmírněn nakloněním pevné nohy, noha volná ustupuje mírným zákrokem. Z ní vychází pohyb, který prochází celým tělem a propůjčuje mu nepatrnou rotaci. Výraz těla i tváře je pln sladkého chvění, jež činilo energickou ruku sochaře při práci měkkou a něhyplnou. Ozývá se tu nota Štursova mládí, jež činí nám „Melancholické děvče" tak drahým, obohacená hlubším formálním poznáním desíti let zatím prošlých.

Dokončením „Daru nebes a země" nebyla úloha, již si Štursa uložil, odbyta. Lyrická nálada, doprovázející ho při práci, vyznívala dále a žádala výrazu. Táž hlava, jež korunuje akt „Daru nebes a země", soustředila úsilí sochaře zamýšlejícího vepsat v hmotu svoje tvůrčí roznícení. Hlava tato, jež svým vztahem k modelu může být nazvána portrétem, je více než podobiznou, jak se pojmu běžně roz-

Jan Štursa. Dar země a slunce. (Portret pí. K.) Sádra.

Jan Štursa: Raněný. Bronz

Jan Štursa: Raněný. Bronz.

Jan Štursa: Hana Kvapilová. Mramor.

umí. Introspekce sebe pronikavější nevynesla by z nitra modelu tolik, kolik sochař přidal ze svého, ze své představy o ženě, o jejím nitru. V tváři, jež vzhlíží tak, jakoby ji „udivil svět", hoří plamen nového světacítění, jež vznítilo se v sochařově duchu. I v této hlavě vtěleno jest radostné vzrušení renaissančního rázu a chvílemi zdá se mi, že vidím Desideriovu Mariettu Strozzi oživlou v nervnější tváři této ženy dneška.

V této tvůrčí pohodě stal se Štursovi portrét, který nestál dříve v popředí jeho zájmu, věcí drahou. Souběžně s pracemi na dílech, o nichž byla řeč, portrétoval hlavu, jež byla zcela po jeho chuti, patříc výtvarníku, který je mu blízký, k němuž poutá ho úcta soudruha a láska platící člověku. Švabinský nebyl Štursovi hádankou, když tvořil jeho podobiznu, sochař pracoval proto rychle, nezdržován v postupu práce nejistotou z nedokonalého poznání člověka vyplývající. Oddal se svému modelu do té míry, že zapomněl na všechny svoje zvyklosti v modelačním postupu. Vnucoval-li dříve hlavám portrétu jistý výraz, z jeho názoru na formu vyplývající, hledal tentokrát pro hlavu Švabinského formu, jež by dokonale vyjadřovala vnější podobu i vnitřní tvářnost portrétovaného. Rázem pochopil výraznou stavbu úzké lebky, stavbu čela, pod jehož výstupkem uloženy jsou pátravé, citlivé oči malíře, tak neobvykle těsně ke kořenu nosu lnoucí. Sledoval měkkou živost kůže, vyjadřoval ji neklidně po objemu rozsazenými hrboly, našel uspokojivý způsob pro vyjádření vlasu a vousu. Busta v bronzi žije životem jako žádný z dřívějších portrétů Štursových a řadí se k nejlepším portrétům Myslbekovým, ukazujíc zároveň, oč postoupila vnímavost umělce o dvě generace mladšího. Úkol portrétu je v ní vyřešen bez znepokojujících poklesků v celku a jednotlivostech.

Toto radostné, umělecky kladné zlidštění Štursovy sochařské práce projevilo se i v díle posledním, portrétu Hany Kvapilové pro foyer Národního divadla. Hlava herečky, již jednou už realisoval v pomníku, žádala od sochaře více už svou isolací a určením pro uzavřenou místnost. Štursa, který znal tuto tvář takřka zpaměti, uvědomil si, co jí zůstal dlužen, a nevzdáliv se věcné pravdy, předělal ji skoro úplně. Už v novém modelu pronikalo teplo života nehybnou maskou, v bílém mramoru pak, na němž Štursa do posledního úderu kladiva pracoval, objevila se tvář tak výmluvně životná, jakoby vznikla z přímého styku sochaře s modelem. V ní vtělena je představa, již máme o herečce, jen ve vzpomínkách žijící.

Jak podstatně změnilo se Štursovo cítění sochařské v posledních letech, dokládá výmluvně pokus o nové řešení problému skupiny, pomníkového sou-

soší. V soutěži na pomník Svatopluka Čecha pro Jungmannovy sady na Král. Vinohradech ucházel se Štursa o cenu třemi návrhy, jež ukazují, že hledal smysl skupiny v sestavě jiného rázu, než jak se projevila v sousoších mostu přes Štvanici. Tam považoval za svou povinnost domysliti myšlenku architektovu, naznačenou pylonem, který slouží skupině jako podstavec. Pilíře pylonů jsou vztyčeny jakoby věže, jež hájí vstup k mostu, jimi jest zdůrazněno přilnutí mostu k břehu; jest to hmota vertikálně nahromaděná, v příkrém kontrastu k horizontále mostu. Sochař podrobil se tu tektonickému řádu, uznav hmotu i formu pylonu za součást podmiňující nakupení plastické látky. Pylony mostu byly mu více než pouhým podstavcem, na němž by seděla neodvislá forma skulpturální. Sklon bočných ploch pylonů vyžadoval jistý ohled při vytváření celkového obrysu skupiny a sochař, který — jak jsme výše slyšeli — oddán byl tou dobou řešení problémů konstruktivních, podřídil se rád diktátu architektovu. Tak vyrostly na pylonech skupiny, jež jsou jen pokračováním tvárné myšlenky architektem navržené. Vnitřní rozvrstvení plastické hmoty skupin bylo podmíněno toutéž tektonickou myšlenkou. Sochař popustil uzdu své obrazotvornosti jen v mezích předem dané siluety, zamezil přílišné vychýlení tělesných os figur, ztlumil gesta údů. V rámci předem stanoveného, přísně vázaného obrysu rozvinul se teprve volný život forem. Všechny tvary jeví značné odstředivé napětí, a protože pak jsou vázány mezi sebou jistými souvislostmi po obvodu skupiny pokračujícími, vzniká jakási rotace, jež vede zrak pozorovatele a nutí k obchůzce kolem skupiny. Zde docílil sochař, co jest nejvyšším požadavkem skupinového pomníku, aby jeho formální ustrojení bylo takové, aby neposkytoval jen jeden či dva výhodné pohledy, nýbrž aby se všech stran působil jako zcelený, pevně srostlý organismus. Princip tento dlužno považovati se stanoviska statuární komposice za nejvyšší. Ve všech dobách, jež usilovaly o volnou sochu a volnou skupinu, měl platnost příkaznou, ať v antice, ať v renaissanci, ať v baroku či v umění moderním. Nicméně platí pro skupinu i princip jiný, jenž neopírá se o přísný tektonický řád a zákon, jenž ponechává obrazotvornosti sochařově větší volnost a svobodné rozhodování o komposici plastické sestavy. První princip musí být sledován všude, kde běží o ztělesnění myšlenky monumentální, epické, heroické, druhý nabývá své ceny, kde jedná se o ideu lyrického rázu, o motiv intimní. Skupina tohoto druhu je prosta vší vázanosti rytmem strůjné povahy, rozvíjí se volně sama ze sebe, má svoje čelo, jež vyvinuto jest bohatě a okázale. Sochař propůjčuje hmotě tvar, nevázán tolik tektonickou logikou. Princip tento není dnes valně ceněn, nedávná minulost zlehčila příliš jeho smysl. Impresionistické

sochařství zneužívalo příliš jeho volnosti a v rukou méně nadaných sochařů stávala se volná skupinová komposice neukázněnou směsí forem, v níž chtěná, sochařství cizí malebnost viklala samými základy tohoto umění. Tvořil-li Rodin, naslouchající hlasu své geniální intuice, volnou komposicí veledíla pomníková, látali průměrní sochaři skupiny bez ladu a skladu, prosté všech kvalit vpravdě sochařských.

Štursa odvážil se mnoho, rozhodl-li se vyřešiti pomník Svatopluka Čecha jako skupinu vší tektoniky prostou. Už to, že spolupracující architekt vzdal se svého podílu ve prospěch ryze sochařského výrazu, svědčí, že žádnému z obou netanula na mysli skupina tektonicky založená. Ve všech třech variantách vyrůstají postavy pomníku přímo z půdy plasticky rozvrstvené, mimo základní desku v zem zapuštěnou žádná architektonická forma neruší plynulého toku forem plasticky cítěných a vyjádřených. Tři varianty návrhu vznikly různou kombinací tří figur, jež vyhranily v představě sochařově jako nezbytné složky celku. Postava básníka, postava jinocha v opojení zdvihající vzhůru paže, na nichž visí zbytky roztržených okovů, obě v stoje, postava sedící musy s lyrou v ruce. Básník je pojat, jak jeho osobnost žije v naší paměti, jako člověk skromný, občansky prostý, nemilující gesta. Kontrapost nohou odpovídá pohodlné pokleslosti těla, ruce jsou volně připaženy, levice drží klobouk. Jinoch útlého těla vyjádřen jest v kvapivém pohybu vpřed, rozpiaté paže činí z chůze lehký, smýkavý let. Postava musy sedí na okraji podstavce, svrchní část těla jest silně ztočena kolem osy k ústřední figuře pomníku.

První cenou vyznamenaný návrh skládá se jen z obou postav básníka a jinocha. Na plastickém podstavci vytvořena jest dvojí plošina, jejíž plochy jsou sešikmeny vpřed. Na širší a nižší stojí básník, na vyšší vznáší se jinoch. S jeho ramen vlající draperie a orel s rozpiatými křídly k letu se hotovící spojují formálně obě figury, zaplňujíce díry, jež by ohrožovaly jednotu celku. Neobvyklá sestava dvou figur jest vyřešena nadmíru šťastně. Nepociťujeme nedostatek komposičního středu. Hybná spojitost forem činí obvyklou symetrii postradatelnou, rytmus volné komposice nežádá si hmotné rovnováhy kolem střední osy. Jak rozvážně kupeny jsou tu objemy, jaká tvůrčí inteligence jeví se v sestavení a spojení tvarů!

Druhá varianta staví postavu básníka v střed, s musou po pravici, s jinochem po levici. Vzniká tu komposice symetrická, prostorově objemnější, harmonická ve svém rozvrstvení, avšak menší výrazové síly než u návrhu prvního. Třetí redukuje postavu básníka na hlavu z kmene stromu vyrůstající, kolem něhož jsou

seskupeny jinoch a musa. Varianty tyto ukazují, že sochař hledal uspokojující výraz v obměnách, nespokojiv se první realisací své představy; dokládají dále, že pozbyla ceny okamžitá improvisace, jež donedávna platila u nás za jedině správnou manifestaci uměleckého chtění.

Na Štursově díle lze dobře sledovati, jak měnilo se v posledním desítiletí sochařské cítění, opouštějíc impresionismus a usilujíc o synthesi, zhuštěný plastický výraz a statuární velikost. Štursa jest exponentem generace, jež obnovila smysl pro soudržnost objemů, hmatové hodnoty tvarů, zavrhnuvši malebné rozškubání obrysů a neklidné rozbrázdění modelace impresionistům vlastní. Mladí poznali, že nutno vrátiti tvárné hmotě, co jest její, že dlužno postupovati při vyvíjení tvarů z vnitřku k povrchu, nikoliv naopak, jak činili impresionisti, že nutno modelovati v tvarech souvislých, pevně srostlých, že nutno nadati formu vnitřním, k povrchu se prodírajícím napětím. Zamítli proto efektní malbu v hmotě, počítající s těkavou hrou světla a stínu, okouzlující oko zastřením trojrozměrné plnosti hmoty. Tím vrátila se generace k ideálům, na nichž trvalo sochařství starší; je proto velkému učiteli Myslbekovi bližší, než bylo pokolení předchozí, jež dědilo tradici jím založenou. Změnilo se sice leccos, zejména umělecká sensibilita mladých je vzdálena heroických vidin Myslbekových, společny jsou jim však sochařské vyznání a přísný formální řád. Štursa přejal po mistru vedení školy v duchu a pravdě a všechny známky nasvědčují, že výchova mládeže svěřena byla umělci uvědomujícímu si závažnost svého poslání a schopnému učit umění, jež v naší umělecké kultuře prospívá nejzdárněji.

A. MATĚJČEK.

Jan Štursa: Portret Maxe Švabinského. Bronz.

Jan Štursa: Portret Maxe Švabinského. Bronz.

Jan Štursa: Návrh na pomník S. Čecha pro Král. Vinohrady.

Jan Štursa: Návrh na pomník S. Čecha pro Král. Vinohrady

MÁNESŮV OLTÁŘÍK.

Edvard Herold, malíř zapomenutý a už skoro neznámý romantický povídkář, už dávno nečítaný, zanechal nám příležitostnou a narychlo, takřka jen po paměti nahozenou črtu životopisnou o synu svého učitele. Stala se prodlením času cennější, nežli která historická beletrie Heroldova. Máme v ní nejobšírnější zprávu o osudech Josefa Mánesa z paměti a péra jeho vrstevníka. Poznali jsme sic v ní nepřesnosti a omyly, našli v ní mezery, ale také náznaky a výklady psychologické, jakých se jinak nemůžeme dopíditi. Někdy se prozradí malíř, soudící a obdivující; také vycifujeme komponujícího a přihrocujícího novelistu. Přes to vše, či právě proto, bylo možno je kriticky probírati a vedly k doplňování na nynější míru životopisu Jos. Mánesa jako centrálního zjevu uměleckého našeho věku. Z Heroldovy paměti dověděli jsme se o mnohém díle Mánesově, započatém a opuštěném nebo ztroskotaném a pak jsme si shledali zbylé a roztroušené náčrty, studie a zlomky. Herold však také věděl o dílech hotových, ukončených až do posledního tahu štětcem — a my podnes se jich dopátrati nemůžeme. Zmizely jako když se země po nich slehne. Snad se někdy některé šťastnou náhodou zase objeví, jako se mi na př. zdařilo nalézti první obraz Mánesův, hudoucího „Davida“, než běda, z dobré polovice sedřený až na plátno. Pro „Votivní oltář“ z roku 1860, dílo, na němž si mistr zakládal co nejvíce a na něž mnohou naději stavěl, pro ten už mnoho si nelze slibovati. Spíše je už takměř jisto, že se více neobjeví. Nejen, že nám zmizel s dohledu, už asi také vzal zkázu, a nevíme ani kde.

Na Herolda, jako na všechny Jos. Mánesovi opravdu blízké, působilo konečné zhroucení se ducha a těla mistrova dojmem otřasným a Herold v jeho životě shledává momenty zvláště nápadné, události zraňující a rozrušující jako přímé a bezprostřední příčiny Mánesovy tragedie. Nebyl asi dost intimní s mistrem, aby je zvídal přímo od něho, ale byl malířem a beletristou a dohadoval se jich. Jako kolega v umění viděl v zevním neúspěchu díla jednotlivého a životního souboru příčiny nejosudnější, a jistě také Mánes jím i trpěl nejednou. Zdali však tou měrou, na jakou hádá Herold, který osud „Votivního oltáře“ pokládá za zvláště bolestný, ale — nikoli nezaviněný. Všechno zde Mánesovi prý selhalo: pochybil ve volbě techniky malby na hedvábí; zmýlil se ve vypočítaném a očekávaném efektu obrazu prosvitavého a ze zadu osvětleného; na výstavě prý zůstal nepovšimnut, nebo před ním znalci potřásali povážlivě hlavou, jestliže se mu přímo nevysmívali; kupec, na něhož jistě počítal, se nedostavil. Je třeba hledati jiné zprávy současné o tomto díle, které o něm na štěstí víc zaznamenaly nežli E. Herold, a ze zapadlých a zdánlivě už dávno nepotřebných kritik a referátů vyjímám dvě, jejichž tón a obsah nic nepotvrzuje Heroldovy zvěsti o podceňování a zneuznávání Mánesova díla současnou kritikou. Stojí ještě dnes za čtení. Lzeť v nich poznati tón i formu vážné pražské kritiky, jak psala před šedesáti lety, hlavně však v nich máme aspoň popis díla zmizelého, popis, který mi dobře posloužil, když jsem svého času pátral po stopách a zbytcích tohoto díla Mánesova. Oba referáty jsou anonymní. V „Prager Zeitung“ za značkou —*r* stojí tuším Bern. Grueber; kdo se v „Bohemii“ kryje znamením vah, neumím pověděti a celkem nezáleží na tom mnoho, když tu jde víc o zvuk doby nežli hlas osoby.

První referent napsal:

„Velmi pěkný efektní kus jest „Domácí oltář“ s (průhledným) votivním obrazem od Josefa Mánesa. Nazvali jsme jej efektním kusem v dobrém slova smyslu, pokud totiž umělec dovedl využíti průhlednosti hlavního obrazu k rozmanitým efektům. Oltářík tvoří skřínka mírně vysoká s křídly. Na těchto, jsou-li zavřeny, tedy na straně zevní, vidíme velmi něžně a vroucně procítěnou scénu Zvěstování, zčásti ovroubenou symboly a medailony s postavami Proroků, šedě malovanými, vše ovinuto starobyle stylisovaným, vkusně voleným a provedeným ornamentem. Na otevřených křídlech dvířek, na jejich vnitřní straně, něžným, bohatě ozdobným a rovněž starožitným písmem vhodně volená místa z proroků a žalmů, vztahující se k příští Spasitelově. Hlavní obraz představuje Narození Páně, „Praesepe“ s klanějícími se pastýři a králi. Jak řečeno, je to transparent a umělec dovedl tímto arci poněkud neobvyklým prostředkem vyjádřiti zvláštní magickou náladu hvězdné noci s neobyčejnou poetickou pravdivostí. Hvězdy jasně na nebi planoucí, zářící skupina andělů se stuhou Glorie a především světlo od božského dítěte (jako u Correggia a j.) vyzařující tvoří účinné a přece dobře zprostředkované protivy k vážným stínovým částem země, ponořené v temno noci. Proti tomuto způsobu techniky, totiž vyvolávati tak zvláštní působivost prouděním skutečného světla, bylo by možno činiti velmi silné námitky při obraze galerijním neb oltářním, zde však jde o cosi jiného, o oltářík, který je zřejmě určen pro večerní pobožnosti, jimiž nábožná rodina slaví vánoce, a míní umělecky ušlechtilou způsobou nahraditi obyčejný schodovitý „Betlém“, z něhož jsme se za dětských let nejen srdečně radovávali, nýbrž i jím také vřele bývali povznášeni. Uspořádání skupin, vážně držená krajina, něžná vroucnost provedení povyšují zde transparentní obraz na skutečné dílo umělecké a sluší na výsost uznati, kterak malíř, přes průzračné záření dovedl zachovati harmonii barev, kterou nanejvýše poněkud porušuje ostře rudý plášť královský v levém popředí. Jestliže se objevují jaké povážlivosti vůči tomuto malému, jak důmyslnému, tak srdečnému uměleckému dílu, je to jedině potud, že pro samostatné dílo umělecké má příliš povahu arci drahocenné hračky a pro tuto zase příliš povahu samobytného a znamenitého uměleckého díla.“

K tomuto referátu, klavně popisnému, přináší druhý některé doplňky, které však zařazuje do úvah estetických a pochyb o vhodnosti techniky Manesem zvolené. Ani jeden ani druhý kritik ni slovem ni tónem neprozrazuje jakou nevůli a nepřízeň vůči umělci. Naopak oba mluví o něm s úctou, ne-li obdivem. Jeho dílo na prvním místě ve výstavě a seznamu nemá v jejich očích umělecké poskvrny a nejenom zde, všude jinde, kde mluví E. Herold o „špatných kritikách“ Jos. Mánesa, anebo na ně z dálky naráží, je přímo na omylu. Od prvního vystoupení mladého akademika na výročních výstavách provází jej souhlas i pochvala pražské kritiky. Ani ne o mnoho jiné škály, nežli jakou měli také pro lepší jeho vrstevníky. Bylo jim očividně těžko nebo docela nemožno pochopiti jeho velikou význačnost a geniální odlišnost. Teprve Tyrš, ale až po smrti Manesově, počal se spouštět do hlubin jeho umění a díla.

Čtěme tedy druhou kritiku!

„Originální myšlenku — praví — drží v sobě „Domácí oltář s votivním obrazem“ od Josefa Mánesa z Prahy, první práce po mnohých letech a mnohoslibných začátcích, v níž se s tímto bohatě nadaným talentem zase na veřejnosti setkáváme. Za vše, co tento umělec tvoří, máme příčinu býti mu vděčni, poněvadž to nikdy není nic všedního. Nicméně

bychom po tak dlouhé přestávce raději viděli dokonalou komposici, odpovídající výši jeho nadání, jaké, jak víme, v jeho mapách dřímají. Mánes má mysl převážně poeticky naladěnou, znamenitě se mu daří vše symbolické a napovídající a poněvadž má mimo to vzácný smysl pro krásnou formu a také pro svědomitou věrnost přírody, nalézáme u něho spojené vlastnosti, jež by básníka a malíře — každého zvlášť — mohly zdobiti. Tak také zde jej lákala stránka symbolická v oltářní schránce, jednoduše, ale slohově řezané, umístiti Klanění se pastýřů jako transparentní, na hedvábí olejem malovaný obraz votivní s postavami korunované a kořící se dvojice donatorů. Snad jenom technická neznalost vedla umělce, k tomu, že zde dal hedvábí přednost před sklem, než zdá se nám, že tato volba přinesla obrazu podstatnou škodu. Podle své povahy je transparent odkázán na umělé, za obrazem umístěné osvětlování, sklo na osvětlení přirozené; ono proto při denním světle bezděky upomíná na hračku, kdežto malba na skle, nahrazuje-li oltářní obraz, má pro sebe i ten důvod, že vyhovuje přikázané nutnosti osvětlovati prostor, v němž se oltář nalézá. Kdežto však světlo malovaným oknem padající úplně stačí osvětliti prostor před oltářem a tento též, nechává transparent za dne i v noci prostupovati obrazem paprsky právě jen stačící k rozpoznávání obrazu; prostor a části oltáře zůstanou v úplné tmě. Tak by se docela pozorovateli ztratily medailony na křídlech postranních, které v nepřetržité řadě monochromně představují Sen Josefův a Útěk do Egypta, v hořejší řadě na zlaté půdě odznaky evangelistů po stranách Beránka Božího, na zevních stranách na zlaté půdě Zvěstování Panny Marie, kdyby několik dobrotivých paprsků po stranách oltáře proti vůli vystavovatelově se prodírajících požitek neumožňovalo. Konečně má sklo ve slohu kostelního malířství od starodávna právo přednostní, kterého by si jiná látka průsvitná musila teprve vydobýti a která způsobí nepříjemné zklamání každému, kdo zde očekává sklenomalbu a nalézá transparent. Kdyby bývalo použito skla, byla by důmyslně vynalezená a slohově provedená idea ušetřena všech povážlivostí."

Oba referáty jsou z tehdejších časopiseckých zpráv o Mánesově díle nejzávažnější a jako doplněk Heroldova vypravování důležité. Obsahují-li, jak se zdá, zároveň i ohlas mínění a náhledů tehdejších uměleckých interesentů, potvrzují aspoň jednu část zprávy Heroldovy, že malování na průhledném hedvábí bylo posuzováno jako technický přehmat, který by ovšem nebyl odčiněn hned a docela, kdyby byl Mánes místo tkaniny vzal k malbě desku skleněnou. I kdyby byl Mánes na lineárné koncepci, na skupinovém rozvrhu a způsobu a karakteru linie ničeho neměnil (ačkoliv je správné, máme-li v pochybnosti, že by tak umělecký jemnocit neměl smyslu pro rozdíly a nevyhnutelnosti stylové povahy při změně materiálu), v jednom by mu byla sklenomalba stála napříč: jeho koloristním zámyslům. Nejenže by při ní byl v barevné škále mnohem obmezenější, nežli při malbě na tkaném podkladu, dále že by byl nucen užíti pouze barev vzhledem na sklo a pálení v peci chemicky přípustných: jejich ostrost a resolutnost, jejich třpytivá lesklost a jejich skrovné, ano spíše přihrublé a jen na dálku působící odstínění naprosto neodpovídalo jeho zřejmé touze po jemných, lehce vzdušných a étericky nadechnutých tónech a světlech Svaté noci.

Snad pro ony námitky nebyl Domácí oltářík navržen ke koupi onomu kupci, na nějž, dle Herolda, Mánes počítal. Prý tak jistě, že onomu zbožňujícímu páru královských manželů, o nichž je v kritikách zmínka, dal po-

doby krále Ferdinanda V. a jeho choti Marie Anny. Dal jim místo a funkci zbožňujících donatorů a svému dílu předem úlohu Votivního oltáře. Zdali si vskutku tak vypočítavě Jos. Mánes počínal? Zdali vůbec dovedl býti tak obmyslným a vypočítavým a není-li to jen domněnka jeho biografa, odvozená z předmětného obsahu hlavního obrazu, kterému Mánes dal i v tom jakýsi rys archaický, že v něm umístil postavy donatorů? Své novodobé povaze umělecké dal zase při tom průchod, když zapial obě postavy do komposiční osnovy a jednoty. Mánes si jistě své umělecké svědomí uchoval i zde čisté a neporušené.

Domácí oltářík vrátil se z výstavy neprodán a Mánes poslal jej prý po čase do Drážďan. Není jasno, zda na některou uměleckou výstavu nebo do kterého uměleckého obchodu. V Drážďanech oltářík byl prodán, a to je jediná stopa jeho osudů mimo pražskou výstavu. Stopa už dávno zavátá. Ani paní R. Tyršové ani mně nepoštěstilo se objeviti Mánesovo dílo, když jsme šli po této stopě.

Jen malou, neúplnou náhradou ztraceného díla jsou tu přece po něm zbytky a trosky. Kdyby šlo o nějaký gotický triptych, o středověkou archu oltářní, jejíž tradiční podobu a zařízení J. Mánes převedl do svého výtvoru, byla by její hodnověrná nebo aspoň co nejvíce pravděpodobná rekonstrukce čestnou úlohou vědeckého badání. Není nejmenší příčiny, proč by Mánesův ztracený oltářík nemohl býti tématem stejně zajímavým a nejspíš i důležitějším nežli mnohé toho druhu.

Hlavní obraz oltáříku známe a máme. Arci je tento majetek zase jenom částečný a kusý, i když vskutku obsahuje celou komposici a do všech podrobností. Všechno, co v ní je sevřeno a vyjádřeno linií, obrysem, obsah tvarový a citový, vetkaný umělcem do osnovy oněch pružně vláčných čar měkké a laskavé rytmiky, jaká je příznačnou mluvou Mánesova umění vůbec a v jeho nejkrásnějším a nejplnějším rozpětí kolem roku šedesátého. Aspoň touto řečí líčí Mánes svatou idylu narození Páně, monumentálním rysem v konstrukci, prodechnutou naivností pohádky „Betléma“ a „Jesliček“. Božské, lidové a vznešené, svaté, demokratické a aristokratické splývá zde v jediné harmonii. Takovou kresebnou formu a přípravu známe odjinud z Manesova díla. Takto perem prokreslený nárys prováděl J. Mánes vždy tenkráte, když všechna stavba komposiční uzrála k definitivnosti, k nepošinutelnému základu a nezměnitelnému podkladu vlastní malby. List této kresby z r. 1859 měl druhdy ve svém majetku dr. Fr. Skrejšovský, kde by však nyní se nalézal, neznámo. Nynější jeho vlastník nepřihlásil jej k žádné dosavadní výstavě Josefa Mánesa. Dr. Skrejšovský zanechal nám jeho reprodukci, faksimile v dřevorytu V. Márou provedené, kterou otiskl ve svém „Světozoru“. Nemoha se dopíditi více originálu, byl jsem nucen vložiti do své monografie Mánesovy světlotisk dle této dřevorytiny. Zde jsou reprodukovány ještě další zbytky předběžných náčrtů.

Známe docela dobře pracovní metodu a postup mistrův a podle toho vykazují tyto kresby stadium komposice už ve všem podstatném ustálené. Jim předcházely embryonické črty a rozvrhové náčrty; samy pak své základní rysy přidávaly nákresům čisté a řekl bych vykrystalisované kontury. Komposice Zvěstování v zachované kresbě je tomuto závěru bližší nežli jsou náčrty ke Snu Josefovu a Útěku do Egypta. (Mimo to ještě Navštívení Panny Marie, o němž referáty se nezmiňují.) Kresebný tah má už značnou určitost a sevřelost oproti měkké a jaksi hledavé šířce kresby těchto komposic.

Scházejí v pozůstalosti Manesově, jak ji

Josef Mánes: Jesličky.

Josef Mánes: Domácí oltářík: Narození Páně.
(Zmenšený dřevoryt V. Máry dle pův. kresby.)

dnes známe a přehledáme, kresebné poukazy k ostatním součástkám Domácího oltáře. Chybějí zejména pro medailony poprsí proroků a vše ornamentálné a nápisové, hlavně však rozvrh a rozloha ornametálně dekorativné výplně. Popisy označují ornament jako starobylý a nám není za těžko uhodnouti aspoň jeho karakter, tvarový výraz oné starobylosti. Před Oltářem bezprostředně leží ornament Mánesova Rukopisu a po něm ihned následují ornamentované iniciály jeho Bible tak těsně, že jistě tyto tři tvoří jednotnou skupinu, jednu organisaci a říši, jejíž páskové vinutiny si Mánes svérázným způsobem vyvodil z románských miniatur skupiny kodexu vyšehradského, přetvořiv jejich rys a rytmus a domysliv je výtvarně v ornamentiku sobě vlastní. O písmu platí totéž.

Jako celkové uspořádání Oltáříku a okrasné tvary po jeho plochách rozvětvené, tak celá jeho typologie vychází ze středověku. Zrození vykupitele tvoří její střed a vrchol, její hlavní zjevení; všechno ostatní jeho předehru a nejbližší doslov figurou i slovem. Nikde však ani sledu po archaismu tvarovém a uměleckém. Duch a výtvarná forma, kterou se nese a vyjadřuje, nemají co středověkého v sobě.

Je však možno ještě více se přiblížiti představě a efektu ztraceného díla než jak umožňuje grafická, kresebná tříšť jeho roztroušených pozůstatků. Mánes totiž ještě jednou opakoval svoji malířskou ideu, tentokráte po druhé opravdu na „Jesličkách". Přinesl je jako „Ježíška" dětem svého přítele Vojt. Lanny a jim také měly zůstati na památku. Měly podobu duté krychle o průhledných stěnách z hedvábného taftu. Na přední straně Svatá noc, ve čtyřech rozích čtyrlístkové medailony: nalevo Navštívení Panny Marie a Sen Josefův, napravo Útěk do Egypta, Obětování v chrámu. Po smrti Lannově už se tyto „Jesle" neobjevily v jeho pozůstalosti a dnes tato Svatá noc s medailony původními nalézají se v majetku S. Kominíka. Bledá červeň a modř s hnědým pláštěm Josefovým dávají základní a v medailonech se rovněž ozývající akord. Očividně jde tu o lehkou improvisaci rychlým a barvu slabě nanášejícím štětcem, který hlavně v medailonech roztírá i pevnou určitost ohraničující kresby, jak ji napovídají zachované kresby a již právem předpokládáme v původním Oltáříku.

Při něm počítal J. Mánes se světlem přirozeným a denním, oknem vpadajícím, a tedy mírným, menšího stupně a nikoli tak centrálním a intensivním, jaké dával potom zdroj v „Jesličkách". Světlo lampičky v krychli umístěné z blízka prozařovala malbami, zasazenými do neprůhledného a černého rámování. Jako se „Jesličky", už jako příležitostný dárek dětem, spokojují s provedením jistě méně jemným, subtilním a detailním, nežli bylo na Oltáříku, tak asi celý akord barevný na „Jeslích", při vší vzdušnosti, stěží je něžnější a umělé světlo nadto mnoho z něho pohlcuje.

Světelný motiv Correggiovy Noci tanul Manesovi na mysli, o tom není pochyby: světelné centrum ztotožněné s božským novorozeňátkem, z něhož magická zář vychází, jenomže optický účin její hleděl zesíliti podloženým světlem skutečným. Jeho světlo zalévá a oblévá svojí září celý obraz. Všechno v něm mělo býti opředeno kouzelným světlem svaté noci, každá bytost, každá barva.

Jako mladý začátečník maloval poutníka, jenž v šeré kapli na kolena klesá před obrazem Madonny na skle v okně, kterým náhle prošel paprsek slunce a rozechvěl ho k visionářskému životu. Pravý motiv romantický. Po letech, ve své zralosti, chce Mánes sám zázrakem světla, z vůle umělecké, působiti přímo na diváka před obrazem.

KAREL B. MÁDL.

ORGANISACE MINISTERSTVA ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY.

I. Zdeněk Wirth, Všeobecné poznámky.

Vídni byl vždy nepochopitelný určitý idealismus, který se projevoval — přes některé, bohudík nečetné, případy opačné — v našem úsilí o národní, vědeckou a uměleckou kulturu. Byli jsme menšinou málo podporovanou státem, nebyli jsme do nedávna ani hospodářsky příliš silni, neměli jsme nebo, lépe řečeno, nesměli jsme míti oficiálních styků s kulturní cizinou a přece dovedli jsme vždy udržeti krok s vývojem kultury evropské. Naše receptivnost pro nové myšlenky a proudy ideové překvapovala Vídeň, často reakční a pokroku nepřátelskou, naše kulturní organisace, stvořená z ničeho, budila závist. Přes značně menší počet odborníků, srovnáme-li naše poměry s poměry velikých národů, byla naše věda stejně všestranná, stejně poučená, naše instituce, společnosti a ústavy stejně bohaté vnitřním životem, přes nepatrný počet soukromníků, kteří by mohli podporovati účinně umělecký vývoj, byli naši umělci nositeli hlavně západoevropských ideí i řešiteli cizinou nadhozených problémů. Přemohli jsme vlastní prací závislost na Vídni, která pro celou první polovici XIX. století je nesporná, nalezli jsme sami sebe a stvořili si neodvisle od říše vlastní svět kulturní, vlastní ideologii politickou, vlastní ráz uměleckého projevu. Ačkoliv naše kulturní organisace měla vyvinuty všechny kategorie a stupně, scházela jí často exekutiva, nahrazovaná jen dobrovolnou disciplinou národního souručenství; ale vždy byl jejím hlavním rysem samoděčný odpor proti jednotné kultuře „rakouské“, negace všeho oficiálního vlivu, který vtiskoval tak nepříjemný charakter jedné části vídeňské kulturní sféry. Kde se náhodou ozvala myšlenková resonance mezi Prahou a Vídní, vždy to byla myšlenková oblast neoficiální, ba ostře protichůdná, duchem nevídeňská, vyvolaná vlivem mimorakouské Evropy.

Tato kulturní soběstačnost, která děkuje svůj vznik kriticismu generací let šedesátých až osmdesátých a vyvrcholuje na začátku nového století, dala nám nejbezpečnější veslo právě v příboji posledních válečných let, odlišovala naše krajany v pestrém shluku vojenských táborů a zajateckých stanic a dala ihned ráz zahraničnímu hnutí našemu. Evropská její výše a při tom svérázný její obsah myšlenkový získával národu úctu zejména v zemích veliké tradice kulturní a velikých požadavků.

A náhle přišla doba, kdy náš (pro Rakousko) negativní kulturní program stal se nejpositivnějším, oficiálním programem republiky, kdy naše kulturní organisace přes noc byla pověřena úkoly nejvyšší exekutivy a naše instituce, dosud autonomní, staly se areopagy národními! Jen tak si vysvětlíme onu lehkost, s jakou vybudovány takřka přes noc nejvyšší úřady státní pro otázky vědecké a umělecké kultury, onu samozřejmost, s jakou byl vytvořen program ministerstva školství a národní osvěty bez závislosti na organisaci vídeňské a onu jednomyslnost, s jakou se dostavily hned v prvních dnech všechny vrstvy vědeckých odborníků i uměleckých pracovníků, aby bez rozmýšlení a tápání tlumočili jasně formulované své požadavky. Latentní síly duševní a latentní programy našly možnost shromáždění a realisace, dlouho tlumené touhy došly splnění. Jak pohotově bylo vše,

co je dnes podkladem státní organisace kulturních záležitostí, ukazuje fakt, že hrstka mladších odborníků již v září 1918 nastínila kostru programu budoucího ministerstva osvěty, která pak takřka beze změny se stala úředním schematem, že zahájila na vlastní pěst soupis uměleckých děl, kterých bude třeba žádati od poražené Vídně, že debatovala o nutné reorganisaci uměleckého školství, o budoucím vývoji českého musejnictví a hned první den po převratu dala popud k vydání zákona proti vývozu památek.

Počátkem prosince aktivováno mezi čtrnácti ministerstvy republiky společné ministerstvo školství a národní osvěty a rozděleno na 7 odborů, z nichž jeden, šestý, zahrnul v sobě vědu, umění a lidovou výchovu. Je známo, že sice předcházelo tomuto rozhodnutí jednání o samostatné „ministerstvo krásných umění", ale že z politických důvodů myšlenka hned z počátku padla; také další pokusy, zejména projevy Macharovy *) neměly výsledku. A to proto, že všem těmto, v zásadě dobře míněným návrhům, scházela všestrannost a že přílišné zdůrazňování umění (literatura, hudba, výtvarné umění) vyvolávalo nevraživost a nedůvěru v kruzích, které nedovedly vytrhnouti z pojmu národní osvěty uměleckou kulturu a ji samotnou učiniti obsahem programu ministerstva. Odkazy k Francii neměly tu váhy přes nynější ochotu všech vrstev národa orientovati se nejen politicky, ale i kulturně podle této země světla; je příliš známo, že právě otázky organisační jsou v románských zemích neujasněny a často dílem nemetodické improvisace. Je nesporno, že zejména v naší demokratické společnosti, která — až na malé výjimky — nesledovala nikdy cílů l'art pour l'artismu, bylo by vždy naprosto nesympatické heslo „ministerstva krásných umění"; po této stránce možno mluviti o shrnutí vědy, umění a lidové výchovy do jediného odboru za nejšťastnější rozřešení této organisační otázky*) a za první stupeň k budoucímu zřízení ministerstva národní osvěty,**) dnes ještě většinou N. S. odmítanému.

Předmětem další úvahy, vzhledem k programu tohoto časopisu, může býti právě jen organisace osvětového odboru. V stručném přehledu jeví se takto:***)

Odd. 14a. Organisace vědecké práce mimoškolní.

Odd. 14b. Archaeologie, musejnictví, ochrana památek.

Odd. 15a. Literatura a novinářství, péče jazyková, censura.

Odd. 15b. Divadlo, tanec, kinematograf, censura.

Odd. 15c. Hudba.

Odd. 15d. Výtvarná umění, užitá umění, umělecké školství.

Odd. 16. Lidová výchova.

Na první pohled je patrno, jakou výhodou pro metodické vybudování a skloubení programu osvětového odboru byla tabula rasa, vzniklá politickým převratem 28. října. Nezatíženi kompromisními stanovisky a kompetenčními ohledy, jaké se vyskytují vždy při úředních organismech velikého stáří a ne-

*) Srov. též článek K. Čapka, Ve jménu umění v Nár. Listech ze 17. června 1919.

*) Že tato kombinace je velmi přirozená a nutná, ukazuje případ berlínský, kde neodvisle od naší republiky bylo organisováno Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung.

**) Je třeba zde zvláště konstatovati nesobecké pochopení ministra G. Habermana i stát. taj. prof. dra Fr. Drtiny právě pro tuto otázku. Od počátku organisování ministerstva vyhrazeno osvětovému odboru zvláštní postavení v rámci úřadu, jednotlivá oddělení obsazena odborníky a po stránce kancelářské techniky umožněno pokud možno nejvíce budoucí odloučení zavedením vlastního protokolu a registratury.

***) Viz podrobnější rozdělení ve Věstníku min. šk. a nár. osvěty I. (1919), 48—49.

svobodného vývoje a jaké jim tanuly na mysli jako odstrašující příklad, vzpomněli-li na vídeňská ministerstva, zejména na ministerstvo kultu a vyučování, mohli se čeští tvůrci nejvyššího úřadu osvětového postaviti na stanovisko jednotné, národní, lidové a pokrokové osvěty, mohli shrnouti do tohoto pojmu vše, co kulturu tvoří a co je jejím projevem. Kdežto ve Vídni se stalo pozvolným vývojem, že celé oblasti osvětové nebyly buď vůbec v ministerstvu zastoupeny, buď byly zařazeny v ministerstvu veřejných prací a obchodu nebo že pro některé otázky (na př. ochranu památek) musily býti zřizovány zvláštní úřady vedle ministerstva, bylo možno v české republice učiniti základem úřední organisace ne kancelářské schema, ale vědecký pojem a ideový program, vyjádřený zjevně také očíslováním oddělení vědeckých, uměleckých a výchovných týmž číslem, pouze s rozlišujícím přídavkem písmene. Stačí ukázati na příklad k tomu, že podařilo se tu na ráz sloučení všech musejních typů (vlastivědný, průmyslový, technický, galerie, grafický kabinet, odlitky), všech druhů památek (přírodní, předhistorické, historické, umělecké, lidové), všech kategorií knihoven a archivů, vědeckých ústavů, společností a spolků v agendě obou vědeckých oddělení, že oddělení výtvarného umění zahrnulo všechny vztahy umění k životu (umělecké školství, umělecké otázky stavebnictví vůbec a výstavby měst, organisace uměleckého průmyslu a péče o lidové umělecké řemeslo, užitá umění ve službě státu, výstavnictví, styky s cizinou atd.), že literatura, divadlo a lidová výchova po prvé staly se částí oficiálního programu státní správy a že všechna ta kompetence je myšlena v rámci nejširším a v pojmovém výkladu všestranném. Bohužel, nedostatek ukázněnosti a metodického myšlení způsobuje tu ještě poruchy v systému tím, že jiná ministerstva řeší umělecké a vědecké otázky, blízké jejich resortu, bez vzájemné dohody, ba že upírají osvětovému odboru min. šk. a nár. osv. jakoukoliv ingerenci na ně. V těch případech zbytečně vzniknou pro budoucnost zárodky nesystematického rozdělení práce, o němž bylo řečeno, že je zjevem ve starých úředních organismech a ty věčně budou vyvolávati kompetenční spory mezi nejvyššími instancemi úředními, nemluvíme-li vůbec o zbytečném zatěžování financí republiky paralelním úřadováním v těchže oborech.

Druhá výhoda, kterou dala do vínku osvětovému odboru nezoraná novina státní správy republiky, je důsledně prováděná zásada odborné kvalifikace jejích úředníků. Třeba snad z počátku poněkud trpí tímto byrokratickým diletantismem čistě formální stránka kancelářského rozhodování, přece po meritorní stránce znamená to pokrok a zvědečtění agendy a tím i dodává úřadu náležité autority. Není možno ovšem zatajiti, že se tu značně rozcházejí hlavně názory uměleckých kruhů, která odbornost má tu platiti. Kdežto ve vědeckých odděleních nikdo nenamítá nic proti úředníku s vědeckou průpravou speciální, staví se v odděleních uměleckých proti objektivnímu historikovi nebo kritikovi jako vhodnější úředník, vybraný přímo z kruhů umělců samých. Je na snadě, že tu rozhoduje osobní kvalita a že se nedá prostě odmítnouti ani ten, ani onen názor.

Avšak za největší prospěch z nově utvořené situace pro ministerstvo pokládám, že úřad nemá závazků, které by vyplývaly z přejatého starého ideového programu nebo z kancelářské tradice. Tato šťastná situace nových osob a nových poměrů dovoluje charakterní ideovou orientaci úřadu, umožňuje rozhodování a posuzování všech záležitostí úředních, ať již všeobecně organisačního, ať speciálního rázu, jedním směrem,

pod jedním zorným úhlem, dává, stručně řečeno, úřadu páteř. Jenom osobní slabošství nebo občanská nestatečnost může zde činiti výtky a shledávati v přísné ideové směrnici úředníka nedostatek demokratického citu nebo sklon ke karabáčnictví. Mám za to, že je velmi demokratické učiniti svou vůdčí hvězdou při rozhodování určitou ideu, za niž bojujeme bez ohledu na osoby a vztahy a aplikovati tuto ideu na všechno úřadování a že naopak snaha všem se zalíbiti, všem vyhověti a následkem toho kolísati při úředním rozhodování mezi osobami a názory, podobá se velmi nepotismu a protekcionářství. Určitý, nekompromisní směr, který zvolilo ministerstvo na př. v otázkách náboženských nebo národnostních nebo politických, určitý světový názor, který ovládá všechna nařízení jeho v odborech školských, je samozřejmý týmž vrstvám a kruhům, které pokládají pevný názor úřadu v otázkách vědeckých anebo uměleckých za stranickost a nedemokratičnost tehdy, rozhodne-li proti nim. Je ovšem i v osvětovém oddělení řada otázek správních, které je možno rozhodovati ad hoc, podle situace a osob nebo dokonce podle zákona, ale pro většinu rozhodnutí není na tomto poli zákonného podkladu a jediným kriteriem může býti pevná linie určitého myšlenkového směru, ať již je to vědecká zásada nebo umělecké přesvědčení. Zejména v uměleckých otázkách vedlo by bezzásadní rozhodování bez ohledu na kvalitu uměleckého díla k bezcharakternosti úřadu.

Ostatně ministerstvo školství a národní osvěty projevilo již od samého počátku tolik demokratismu, jako žádné jiné. Každý vědni nebo umělecký obor, zahrnutý v agendě jednotlivých oddělení osvětových, je zastoupen při ministerstvu zvláštním poradním sborem,*) jimž jsou předkládány zejména organisační otázky a zásadní kroky úřadu k posouzení; ačkoliv nemají tyto poradní sbory exekutivy, dbá se jich hlasu, poněvadž jich členové nejsou voleni jako zástupci zájmových korporací, provozujících na veřejné mínění nátlak počtem svých členů, nýbrž zcela individuálně jako odborní poradci pro svoji osobní vědeckou nebo uměleckou kvalifikaci. V poradních sborech má odborná veřejnost možnost projeviti důrazně své mínění svými nejlepšími zástupci, takže úřad nemůže zavírati před ním oči.

K vadám organisace osvětového odboru rozhodně patří, že dosud vymyká se mu správa věcí slovenských, ačkoliv školství slovenské je plně dirigováno z Prahy. A přece právě na Slovensku je organisační práce nejvíce třeba, má-li se časem jeho kulturní úroveň i po této stránce vyrovnati zemím bývalé koruny české a mají-li se vyhladiti stopy maďarské lžikultury. Nemám strachu ze slovenského separatismu, ale škoda každé chvilky, kterou ztrácíme nesoustavným omezováním organisace na české země. Ostatním národnostem našeho státu škodí abstinence, již dosud v tom směru projevovaly, méně; jsou částí velikých celků národních za hranicemi a mají tradiční starou kulturu. Stát sám může vytvářeti a representovati jen jednu kulturu, založenou na určité filosofii a pro jiné kultury může míti jen ochranu a podporu. U nás pro Rusy, Němce a Maďary tedy postačí, až poměry se urovnají, několik úředníků, aby byl zjednán organisační kontakt s nimi.

Omezil jsem se úmyslně na všeobecnou úvahu o této otázce, pominuv zcela detailní rozbor programu oddělení 14*b* a 15*d*, sem patřících, což se dotýká již samých oborů vědních a uměleckých, za něž jsou odpovědni správcové oddělení. Chtěl jsem tímto

*) Jich seznam a výčet jich členů viz ve Věstníku ministerstva I. (1919), 30.

úvodem ukázati na několik zásadních a důležitých rozdílů, jimiž se liší organisace osvětového odboru ministerstva školství a národní osvěty od bývalých úřadů vídeňských, které tolik imponovaly některým našim lidem, že jsou hotovi ještě dnes je dávati za vzor organisace a výkonnosti.

II. Zdeněk Wirth, Oddělení pro musejnictví a ochranu památek.

Před válkou v žádné zemi nedosáhla organisace těchto otázek té výše jako v Německu a Rakousku. Ovšem i tam, ačkoliv bylo vykonáno v některých zvláštních oborech a zejména v Berlíně, Mnichově a Drážďanech úžasně mnoho, byly to mnohdy jen zevní forma a dokonalý systém bez obsahu, ale v jiných zemích nedosáhli ani této zevní formy. V Rakousku, z příčin dobře známých a při individuálnosti jednotlivých národů, v něm spojených, zcela přirozených, nemohlo dojíti k úplné organisaci musejnictví a ochrany památek; kde by bylo bývalo možno přijmouti za její podklad určitou ideu a vědecký směr, překážely zase jiné otázky, v prvé řadě národního svérázu a jazykové kompetence. Je tedy vděčným úkolem naší kulturní organisace vytvořiti si nyní vlastní myšlenkový základ pro úpravu těchto otázek a dohoniti i v tom nejvyspělejší státy v Evropě.

Péče o pěstění vědy archeologické a studia dějin umění, o musejnictví a evidenci i ochranu památek tvoří agendu oddělení 14*b*. Na první pohled by se zdálo, že oddělení přejalo prostě pro oblast republiky agendu bývalé c. k. ústřední komise vídeňské pro péči o památky a přeneslo činnost tohoto úřadu, zřízeného mimo ministerstvo, do agendy ministerstva. Paralela je však jenom zdánlivá. Program oddělení 14*b* jest nepoměrně širší, základ jeho činnosti je jiný a ochrana památek je jenom jeho částí. Ústřední komise, vedená zejména v posledních patnácti letech, pokud se týče názoru na památku a způsob její ochrany, duchem ryze vědeckým a moderním, vyvíjela se od počátku jako výkonný úřad památkový a zůstala jím až do konce. Nebyla nikdy správním úřadem druhé instance, ponechávajíc si velikou část ochranné prakse v první instanci pro sebe i po zřízení zemských památkových úřadů a zasahujíc svými generálními konservátory přímo do výkonů těchto úřadů, zejména pokud šlo o subvencované restaurace a o státní starožitný majetek. Vedle této prováděcí činnosti ochranné (ostatně pro množství detailů a rozlehlost spravovaného teritoria vždy málo dochvilné a často pro neznalost lokálních okolností málo orientované) vyvíjela ústřední komise také úctyhodnou literární činnost svými zprávami (Mitteilungen), ročenkou (Jahrbuch) a soupisem památek (Österr. Kunsttopographie), čímž se řadila k vědeckým ústavům a společnostem. Naproti tomu nenabyla komise nikdy pronikavějšího vlivu na musejnictví, omezujíc se na náhodné subvencování a náhodnou revisi některých ústavů musejních. V Čechách byl odpor proti této činnosti ústřední komise, vyrostlé z rakouských poměrů, ačkoliv vysoká vědecká úroveň jejích publikací a vota některých jejích úředníků byla uznávána, hlavně mladší generaci vědeckou; zejména od zřízení zemských památkových úřadů trpce byla pociťována odvislost v některých otázkách praktické ochrany památek od Vídně. Je tedy na snadě, že tyto organisační chyby, naší odbornou veřejností zavrhované, nebudou se opakovati v organisaci, kterou si sami tvoříme; plyne z toho, že památkové a musejní oddělení ministerstva nebude prováděti ani praktickou ochranářskou ani vědeckou činnost, která náleží úřadům první instance nebo vědeckým

ústavům a že bude podle svého určení úřadem druhé instance, který organisuje, rozhoduje ve sporných otázkách theoretických, dozírá, podporuje a umožňuje vědeckou činnost; velikou položkou této činnosti úřední je také zákonodárská práce, vydaná a nezbytně nutná zejména v nynější době sociálních a agrárních reforem, vyvlastňování půdy a likvidaci majetku.

Pokud jde o první část agendy 14*b* oddělení ministerstva, o evidenci a ochranu památek, je třeba zdůrazniti, že je zde soustředěna nejenom česká agenda Ústřední památkové komise vídeňské, jež se před válkou rovnala skoro polovici její agendy vůbec, ale také činnost různých departementů ministerstva zemědělství a veřejných prací. Všechny druhy památek, přírodní, předhistorické, historické, umělecké a lidové jsou zde organisačně zastoupeny a ochrana jich bude se díti pod týmž zorným úhlem. Zásadní rozdíl od Ústřední komise, shora naznačený, dává sám podklad k organisaci ochrany všech těchto památek v republice. Je to jakási střední cesta mezi různými názory našich kruhů technických i historických, které došly hned v prvních dnech republiky parlamentního projednávání,*) o nichž bylo diskutováno v odborných spolcích a korporacích (Archaeol. komise České Akademie, Soupisná komise, Svaz pro okrašlování a ochranu domoviny, Moravská kulturní rada atd.), nebo které byly podány jednotlivci státním úřadům (zemský konservátor, krajští konservátoři, musea, profesoři prům. škol atd.). Tyto názory kolísají mezi dvěma krajními mezemi: buď přidělují ochranu památek zvláštnímu úřadu mimo ministerstvo po vzoru Ústřední komise a kladou hlavní váhu na sbor několika generálních konservátorů, kteří by byli nejvyšším areopagem památkovým, buď vylučují vůbec všechnu úřední organisaci z památkové ochrany, přenechávajíce praktickou činnost ochrannou technickým úředníkům při správě politické a theoretické vedení a initiativní činnost venkovským museím a radám a ústřední památkové radě při ministerstvu. Střední cesta přenáší těžiště vší praktické ochrany do památkových úřadů a pomocných ústavů a ponechává ústřednímu úřadu jenom organisaci administrativní a legislativní a konečné rozhodování v těch ojedinělých případech ochranné prakse, kde jde o rekurs proti rozhodnutí památkových úřadů.

Památkové úřady, jak jich nová organisace vyžaduje a jak již tanuly na mysli prvnímu reorganisátoru Ústřední komise vídeňské dru A. Rieglovi, ale reakčními vlivy vídeňských vysokých kruhů byly zkarikovány, budou v republice zřízeny pro přibližně stejně rozsáhlá a památkami bohatá území (Čechy, Morava se Slezskem, Slovensko), budou řádně vypraveny úřednictvem pro všechny druhy památek i pomocným aparátem a budou nadány samostatností a zodpovědnou širokou pravomocí úřední, na památkovém zákoně založenou, tak, aby byly soběstačné ve vědeckém i administrativním ohledu. Vybudováním takových památkových úřadů, po případě jich expositur při budoucích krajských vládách, bude časem učiněna zbytečnou dobrovolná služba okresních konservátorů a praktická ochrana přestane býti náhodným zasahováním úřadu jenom v případech jemu známých nebo ochotníky sdělených a rozšíří se na všechen poklad památkový v zemi stejně vědomě a metodicky, jako na př. již od sta let je prováděna správa silnic nebo státních budov. Taková organisace předpokládá ovšem, že úředníci památkových úřadů nebudou náhodně vyvolení diletanti, nýbrž

*) Návrh Al. Jiráska ze 4. prosince 1918 (tisk 130.), návrh Jul. Kopečka z 8. května 1919 (tisk 915), memorandum Pracovního sboru architektů a stavitelů v Praze z prosince 1918.

vědecky školení odborníci historičtí a techničtí, jejichž samostatnému úsudku a rozhodnutí může býti přenechána všechna činnost evidenční a ochranná a to bez rozlišování památek na důležité a méně důležité a bez vyhrazování zvláštních kategorií památek ministerstvu nebo generál. konservátoru. Právě odborná kvalifikace a zvláštní zájem o otázky ochrany památek, dále pokud možno literární činnost v tom oboru budou záruků, že úředníci památkových úřadů projeví živý zájem také na vývoji vědy umělecko-historické i technické a neustanou ani ve svém úřadě na schematech. Tato organisace nemá stinných stránek centralisace, neboť činí bývalé zemské oblasti, po případě kraje, správním územím, svérázným i svým materiálem památkovým a ovládatelným přímo, bez prostřednictví a nemá stinných stránek diletantské a ochotnické organisace, která není ovládána určitými společnými zásadami a rozhoduje různě podle stupně odborné vyspělosti lokálních činitelů.

Vedle zemských památkových úřadů budou zřízeny dva ústavy, jichž činnost nebude sice výhradně věnována ochranářské praksi, ale nepřímo ji bude vydatně podporovati. V jednom ústavě bude soustředěna všechna reprodukce památek v republice (fotogrammetrické snímky, výměry a odlitky, památkový archiv), v druhém všechna péče o výkopy předhistorické a středověké a jich konservaci (archaeologický ústav, konservační laboratoř), ale současně budou oba dodávati reprodukční pomůcky a konservační posudky a analysy památkovým úřadům; mimo to i musejnictví nalezne v konservační laboratoři vydatného pomocníka pro instalační praksi a soupis památek v památkovém archivu bohatý pramen pomůcek.

Vedle ochrany památek, ať již preventivní nebo akutní, je také otázka evidence památek širokým polem působnosti oddělení, ačkoliv její praktické provádění je z větší části úkolem jednak památkových úřadů (úřední inventáře okresní a krajské, evidence státního uměleckého majetku movitého i nemovitého), jednak vědeckých ústavů a korporací (Soupis památek) a jenom z menší části úkolem ministerstva samého (meziministerské akce při provádění bytového zákona a reformy půdy).

Druhá hlavní část agendy oddělení 14*b*, organisace musejnictví, je naprostá tabula rasa a bude vyžadovati delší doby, než se vyvine stejně bohatě jako agenda ochrany památek. Naše venkovské musejnictví je plod svépomocné, ideální činnosti několika generací ochotnických, který je a ještě dlouho bude žárlivě střežen před účinným zasažením pořádajícího systému, naše musejnictví vědecké omezuje se na několik ústavů, dosud vydržovaných zcela nebo z veliké části zeměmi, městy a společnostmi, jejichž převzetí státem uloží ihned neobyčejné náklady státním financím. V tomto oboru je tedy úkol ministerstva v první řadě ve velikých rysech organisační a spolupráce s poradním sborem odborníků nejžádoucnější. Právě proto, že na úpravě těchto otázek je interessováno tolik pracovníků, ochotníků i musejníků z povolání, tolik správních korporací a tolik lokálních zájmů, bude potřebí přesvědčiti v budoucnosti tyto všechny činitele, že jednotná organisace, vymezení kompetence a revise v musejnictví republiky je stejně nezbytná jako organisace kteréhokoliv oboru veřejné činnosti. Jako památkové úřady budou také budoucí veliká státní musea v Praze, Brně a Bratislavě, po případě krajská musea vlastivědná páteří organisace, samostatnými a vedoucími institucemi a síť okresních nebo místních museí bude na ně zachycena. Že půjde při organisaci musejnictví v republice opět o typy v nejširším slova smyslu (musea vlastivědná i spe-

ciální, galerie, sbírky plastik a odlitků, grafické kabinetty) a že do něho patří i péče o soukromé sběratelství a obchod starožitnostmi, které musí býti reglementovány přísněji, než dosud se dělo, je, tuším nasnadě. Příspěvek k agendě přinese také snad výsledek likvidační činnosti vídeňské a pešťské a konfiskace uměleckého majetku habsburského, dosud nejistý.

Péče o vědu archeologickou a dějiny umění musí se ovšem omeziti — mimo zřízení zmíněného již archeologického ústavu — na podporu vědecké a publikační činnosti spolků a společností archeologických subvencemi, na organisaci sjezdů, intervencí atd.

K informaci veřejnosti bude sloužiti „Věstník pro ochranu památek" s musejní přílohou, který nečině soutěže dosavadním časopisům odborným a propagačním (PA, ČSPSČ, Pravěk, Věstník KSP atd.) bude soustřeďovati zprávy o úřední i neúřední činnosti ochranné a o musejnictví v celé republice; stejnou úlohu budou míti také statistické, informační příručky, vydávané na podkladě úředního materiálu, jinak těžko dostupného.

DESET LET ARTĚLU.

Když jsme se procházeli sálem Umělecko-průmyslového musea, v němž od listopadu do ledna letos pořádal Artěl svoji jubilejní výstavu, měli jsme z přehledu vší práce svojí rozdělený pocit: že je škoda, že umění Artělu nezevšeobecnělo a že je dobře, že nezevšeobecnělo. Po celém desetiletí je Artěl — i když hmotně vzrostl a definitivně se zakotvil jako činitel v našem kulturním životě — stále týmž praménkem, který jako několik rovnoběžně jiných praménků i dnes musí se ještě prodírat netečně ladem ležícími oblastmi, jež by se mohly a měly kulturně zazelenat. Několik těch praménků stále ještě nevytvořilo řeku, velký tok uměleckého průmyslu, který by jistě na svých vlnách nesl národu mnoho blahodárného. Vždyť každé tvoření nové formy, nových výrazů z života národa a jejich spotřeba, zužitkování a návrat do národa je zdravým koloběhem sil a šťav duchových i hmotných, v nichž spočívá a projevuje se i udržuje život národního organismu. Náš umělecký průmysl nevyrostl nám — říkáme: jaká škoda! — v takový užitečně produktivní orgán v národním těle, je stále složkou možností a naděje. Snad je příčinou něco hlubšího, než předpokládáme, stýskajíce si na ztrnulost kulturních poměrů: je to snad jiné složení a podnebí naší národní půdy, že nevzcházejí sazenice a rouby uměleckého průmyslu ze západu (dalšího i bližšího) sem přinesené s dobrou vůlí vypěstovati je v užitečné a plodné kmeny národa? Není skutečně typ našeho života jiný než typy západní? Tolik je zatím jisto, že resistence a pasivita, s kterou se obecná národní povaha chladně staví k blahodárnosti uměleckého průmyslu, je rysem, jímž se nápadně odlišujeme od západu; přenesené dobro, které je na západě tak osvědčeným, se u nás neujímá — je snad v nás dojíti zde ke zcela jinému druhu a pni kultury? Tu se rozevírá otázka a skoro jakési tušení, které stýká se s jinou někdejší národní vlohou, se starou vlohou k drobnému neorganisovanému umění lidovému, která nás spojuje s typem východní kultury. Tato stará vloha, zdá se, a želíme, chabne, nová, západnická v nás ještě nevrůstá. Co bude? A co třeba tedy dělat? Soudím, že třeba jít dále za dobrými úmysly, jež se nám zdají a v něž věříme; za nimi kdesi jsou výsledky a dostaneme se k nim jen prací.

Artělu nepodařilo se tedy zobecnění, zlidovění uměleckého průmyslu, ale tento neúspěch je zároveň záchranou a zachováním úsilí Artělu a uměleckého průmyslu u nás co do jeho hodnoty. Neboť zobecnění mohlo by

nastat jen tenkrát, kdyby se přiblížila hodnota tvoření úrovni obecného nazírání a chápání na dosah. A protože tato úroveň pohybuje se jen zvolna, spíše jest nehybna v poměru k věčné hybnosti individuelního uměleckého tvoření, jest možno sblížení skoro jen tehdy, učiní-li tvoření ústupky a sníží-li se k obecné úrovni. To znamená pro umělecké tvoření vzdání se právě oněch výšek názorových nad obecnou úrovní, jimiž nové hodnoty citové v době jsou tvořeny. Také skutečně všude tam, kde umělecký průmysl zobecněl, nastalo vnitřní jeho znehodnocení. Přehlížíme-li hlavní úsilí Artělu, vidíme, že zachovalo si touž vůli k individuální umělecké hodnotě, ať již, kriticky odhadnuto, různě jí dosahuje; desetiletá práce Artělu nestvořila slohu (jak bylo v počátcích Artělu jeho touhou), ale udržela si třídu individuálního tvoření a zásadu induviduální hodnoty. Těsná niterná umělecká součinnost umělců, jež byla při založení Artělu snem, zůstala jím, anonymní, všem společnou, výtvarnou mluvu stvořiti se nezdařilo; avšak to může býti vyváženo výsledky jednotlivých osobitých činností. Nepochybně že tyto, jak jsou při svém vzniku oproti obecnu odlišny, stávají se, dle toho, jak čas a vývoj se sune, majetkem a přesvědčením obecna. Můžeme býti spokojeni, že jsme dosti záhy prohlédli, že umělecký průmysl nemusí být jen účelový, ale že může nalézti také svůj smysl a těžiště v umělecké formě, tedy sloužiti této, býti příležitostí, aby se uskutečňovala, ukazovala na něm a vyvíjela. Artěl slouží ve svých lepších tendencích tomuto výzkumnému uměleckému průmyslu a přináší-li zde hodnoty, udržuje-li ducha tvoření a hledání víc než úsilí o obecnou užitečnost, podává-li na trh věci, jež jsou málo hmotně užitečné, ale hlavně zkoušející a hledající, vyplňuje svoje místo v kulturním celku a pracuje k jeho duchovému užitku. *PAVEL JANÁK.*

KLAZARŮV ODKAZ.

Kdo zná historii vzniku a vývoje našich museí a veřejných sbírek, dobře ví, kolik neznámých rukou je budovalo a z jakých trošek soukromé obětavosti často vyrůstaly. Zvykli jsme již ve svých kulturních potřebách spoléhati pouze na sebe samy, neboť oficiální přízeň byla nám vždy neznámou věcí. Z nepoměrných subvencí, jimiž odbývala Vídeň naše veřejné ústavy, neměli bychom dnešní jejich rozvětvené sítě. Všechna naše desiderata volala pouze k nám, pouze u nás nalézala ohlasu, tu většího, tu menšího, ale vždy ochotného. Netrpěli jsme nikdy nedostatkem pochopení pro své bolesti, ani pohotovosti k obětem, ač bylo po nich voláno se všech stran. Řada našich drobných dárců, anonymních i známých, jest nepřehledná. Méně jest již těch, kteří pomáhali k evropské úrovni našich ústavů odkazy značnějších sbírek. Tento fakt souvisel před válkou s nedostatkem boháčů u nás a ve válce s okolností, že typ sběratele u nás velmi zjednostraněl, ustrnuv téměř jen v sběrateli-obchodníku, který dříve nebo později učiní svoji sbírku předmětem spekulace. Zkušenosti válečných let mohly by tomuto tvrzení dodati až příliš mnoho znepokojujících dokladů. Značný vzestup cen způsobený poptávkou a úpadkem hodnoty peněz způsobil, že mnohá cenná sbírka zmizela buď celkově, nebo rozdrobeně do soukromého majetku, odkud bude velmi nesnadno, ne-li nemožno získati ji veřejným ústavům.

Jsou však výjimky v těchto smutných poměrech a jednou z nich jest nedávný odkaz, kterého se dostalo Museu království Českého loňského roku. Továrník František Klazar ze Dvora Králové věnoval museu rozsáhlou sbírku grafik, kterou s velkými finančními obětmi po leta shromažďoval jeho zesnulý

bratr Antonín. Sbírka není pražskému obecenstvu úplně neznáma. Z jejího výběru uspořádal před šesti lety SVU Manes výstavu Starých mistrů grafiky v pavilonu pod Kinskou zahradou. Majitel sbírky zůstal tehdy veřejnosti neznám. Výstavní katalog zachoval vyžádanou anonymitu vystavovatele, prozradil však jeho úmysl odkázati jednou celou sbírku národu. Tento slib byl také dodržen. A tak Museum král. Českého dostává dar, který znamená nejen značné rozhojnění jeho sbírek, ale s Hollareem, z Rudolfina do musejní budovy právě přemístěným, i základ vysoké kvalitativní úrovně k budoucímu státnímu grafickému kabinetu. Klazarova sbírka, která čítá přes 6000 kusů grafik všeho druhu, není výsledkem nahodilé činnosti sběratelské. Bohatý obsah dokazuje, že její budovatel šel vědomě za svým cílem, jímž byla snaha obsáhnouti celý vývoj světové grafiky, že neměl speciálních zálib pro jednotlivá jeho stadia. Některé periody nebo některá jména jsou v ní ovšem zastoupena bohatěji. Ale tento fakt dokazuje pouze základní směrnici tohoto uvědomělého sběratele: učiniti svoji sbírku odvislou nikoliv od úplnosti jmen, nýbrž od vzestupu a sestupu vývojové linie, dokazuje zároveň i vyspělost sbírky. Výčet jednotlivých jmen vedl by pouze k nepřehlednosti. Snad postačí, co již bylo naznačeno, že ve sbírce jsou zastoupeny všechny grafické techniky od kresby, evropského i japonského dřevorytu, mědirytu, leptu, akvatinty, mezzotintu, litografie, ocelorytu až po prvé fotografie i fotomechanické způsoby reprodukční. Velmi bohatý jest soubor leptů Hollarových a českého ocelorytu 1. pol. XIX. století, leptů Callotových a francouzské rytiny 2. pol. XVIII. století, leptů D. Chodowieckého, J. A. Kleina, F. Kobella, C. W. Dietricha, J. E. Erhardta, G. F. Schmidta a Fr. Bartolozziho, litografií J. Deckera, Goebela, Ed. Kaisera, J. Kriehubera, C. A. Pettenkofena a Raffeta. Z obzvláště cenných nutno hlavně upozorniti na lepty Rembrandtovy, Tiepolovy, dřevoryty A. Dürera, L. Cranacha, a H. Baldunga Grüna, mědiryty H. S. Behama, G. Pencze a H. Aldegrevera a mezzotinty Earlomovy.

Již z tohoto stručného výčtu lze poznati, jaký cenný dar representuje sbírka Klazarova. Není však možno přejíti mlčením momenty, které provázely její odkaz. Stalo se tak v době, kdy cena sbírky představovala značný kapitál, v době, která učinila obdobné sbírky předmětem odvážných spekulací a finančních investicí nejen obchodníků, ale i těch, kteří stojí v úzkém vztahu k našim veřejným sbírkám ať již jako úředníci nebo čestní funkcionáři v kuratoriích. Jest dobře známo, jakým nedostatkem obětavosti trpí právě některé osoby z těchto kruhů, jaký bývá osud právě jejich sbírek, často velmi snadno nashromážděných vlivem poměru jejich majitelů k našim museím. Tím více nutno si vážiti Klazarova odkazu, jehož dárci dokázali více porozumění pro zájmy a nedostatky veřejného ústavu než jisté oficiální osobnosti. Dnes jsme samostatni. Naše musea a veřejné sbírky, jež byla po leta odstrkována, čekají buď na sestátnění, nebo na značnější finanční podporu od státu. Ale i kdyby státní finance umožňovaly jejich podporování v míře co největší a nejžádoucnější, zbude velká mezera, kterou není možno vyplniti, nebude-li dostatečné ochoty soukromé. Postačí jediný příklad. Víme dobře, že české malířství XIX. století, ani nejvýznamnější jméno nevyjímajíc, není téměř zastoupeno ve veřejných sbírkách, že však vyplňuje soukromé sbírky, jež patří většinou majitelům ne právě nejideálnějších tužeb. Jest na snadě, že budování velké státní galerie bude přímo záviseti nejen v této, ale i jiných partiích od obětavosti těchto kruhů, uvolí-li se k daru nebo výhradě předkupního

práva státu. Jinak pouze jejich vinou stane se naše galerie neúplnou snůškou obrazů a ne představitelkou vývoje. Tento příklad, třebas dává nahlédnouti jen do úzkého výseku našich poměrů, jest až příliš dokumentární, aby musel býti dále rozváděn.

Žijeme v době velkých reforem, která volá po obětech. Naše povinnosti k novým úkolům nebudou vyčerpány, naleznou-li široké odezvy pouze finanční a sociální potřeby mladého státu. V rámci našich kulturních požadavků bude i význam veřejných sbírek nezbytně vyžadovati obětavého a ochotného porozumění našich předních sběratelů a majetníků cenných a rozsáhlých sbírek a hlavně těch, kteří svůj povinný zájem o osud a rozvoj jim svěřených veřejných sbírek dokazovali doposud pouze slovy a porozumění měli pouze pro svůj finanční prospěch. Dar bratří Klazarů čeká na následovníky. Bylo by smutno, aby soukromý zájem předcházel v tomto směru i nadále zájem veřejný.

KAMIL NOVOTNÝ.

REVOLUCE V PLAKÁTĚ.

(Soutěž na propagační plakát československé republiky.)

Jako ve všech nových podnicích a pracích od převratu obrážel se i v této soutěži velký shon a souběh, byť spíše fysický než duchový. Jindy, dříve plakátová soutěž byla by se udála tiše, byla by mohla počítati jen s určitou stálou a vždy touž četou dekorativních malířů, četou početně nečetnou, ale co do hodnoty jasně vytříděnou a pevnou ve své práci velikými zkušenostmi a vlastní tradicí. Bylo možno vším právem mluvit o jakési domácí škole plošného malířství a tiskařského umění a bylo možno doznat jí s pýchou přívlastek rozkvětu. Říkali jsme si při tom stále s vděčností tatáž čtyři jména: Kysela, Bruner, Benda a Kratochvíl — ale byla snad přece naděje, že připojí se k této škole skoro lyrické povahy několik vyškolených už mladých. Tendencí této školy, směřující k tiché souhře ploch, obrazců, řádků a tvarů písmenek, přesunul se plakát poslední dobou téměř výhradně na pole grafického umění písma, kdežto plakát malířsky (ale ovšem dekorativně) řešený udržoval se už skoro jen v řídkých příležitostech uměleckých výstav. Teď pojednou tato soutěž udála se za účasti jiných sil malířství a jiných pojetí malířských. Možno říci, že je to v tichém dosavadním plakátovém umění také revoluce. Vpád mnoha jiných a zajisté mezi nimi i mladých, kteří vesměs přicházejí s plakátem čistě obrazových plastických prostředků, dramatických gest a bez vkusových okolků. Je to vlna přelévající se do plakátu z moderního malířství, vzrušeného novými názory a novými výrazy. Alegorie břitkých náznaků, obrazy dosahující drastických hranic karikatury, rozpřahnuté paže, prudce vypjaté trupy, vlající prapory, vzduchové výbuchy v oblacích, selky s frygickou čapkou, všecko s hojným užitím základní černi v kresbě i v plastice — to je jiná tonina výrazová, než sladká a mírná idyla dosavadního plakátu. Jsou zde plakáty úplně malířsky malované, se vší povahou olejového obrazu a s prominutím všech dřívějších vymožeností a zkušeností plakátové plošné techniky. Tyto plakáty zase tak chtějí křičet z nároží, jako chtěly a křičely jejich první předkové. V přívalu, který soutěž v tomto duchu přímo zaplavil, lze sotva zatím mluvit o hodnotách; zatím tu jest jen jiný způsob vyjadřování, který v tuto chvíli zdá se být bezprostřednější, ale jest zajisté opět slohem vytváření. A řekněme konečně: proč ne? I tak je plakát možný nebo snad, chcete-li, takto je pravější — ale ovšem je tomuto způsobu třeba, aby byl nesen opravdovostí a nadanou nalézavostí.

Zatím není důvodu, být i zde beznadějným.

TP. EYSEEA: PLAKATE ERSCHO... VEREINIGTE STAATEN

F. Kysela, který tentokrát tedy se svým slohem plakátového umění téměř osaměl (neboť téměř všichni mladí a snad i jeho žáci podlehli více či méně této revoluci v plakátu), obeslal soutěž — snad právě dějinnou shodou s tímto okamžikem převratu — dílem, které, myslím, patří k jeho nejkrásnějším a nejpokročilejším. Neboť Kyselova umělecká práce je drahá snad zvláště i tím, že se v ní hloubka a citové zkušenosti vždy dále dědí a dědictvím množí a jestli jiní základní kapitál rychle vydají, Kyselův stále vzrůstá úroky z úroků.

Na bílé ploše papíru sedí mladá žena, kolem ní z papíru vyrůstají trsy jahod a kvítků a i její tělo je poseto a prostoupeno květy. A kresba postoupila všude jen tak daleko, kolik bylo třeba, aby vystoupil na ploše papíru tvar. O Kyselově cestě musíme tak říci, že je to cesta dlouhá, už dlouho a dobře vedoucí a že je radostno, co přináší. Což neznamená, že by nemohlo být více cest, neboť svět je široký a jedna cesta ho nevyčerpá. Což neznamená, že cesta, z které se A. Mucha ještě ani o krok nehnul, by někam vedla, i když on na ní dosud stojí a republice ji vnucuje; je jisto, že teď už je to dvacet let zbytečná cesta. *P. J.*

KAREL RAŠEK.

Dne 21. listopadu 1918 zemřel Karel Rašek, jeden z představitelů českého malířství let devadesátých a konce minulého století. Byl rodákem pražským (nar. 25. března 1861) a věnoval se studiu malířství na naší umělecké škole v době jejího přerodu národního i uměleckého; na škole osvojil si zručnost v kreslení, kterou zdokonalil ještě z pobytu v Paříži. Pro svou kreslířskou dovednost býval dožadován ke spolupráci vždy, kdy jednalo se o velké, zejména o dekorativní práce malířské. V tom způsobu byl r. 1898 spolupracovníkem panoramatu bitvy u Lipan, k čemuž přizval si ho Luděk Marold, jeho důvěrný přítel. Po smrti Maroldově byl Rašek také v prvé řadě těch, kteří věrně a s největším zájmem pečovali o uspořádání záležitostí Maroldovy rodiny. Pražských výstav účastnil se Rašek od r. 1895 genrovými obrazy a krajinami s figurální stafáží. Jeho zvláštní způsob charakterisuje se pohádkovými a náladovými sujety, jejichž fantastičnost vyjádřena jest nálado vě harmonisovanou barvou, technicky zhusta dosti kombinovanou. Žil skromně, bez velkých nároků a zůstal do konce života nadšeným idealistou a vlastencem.

BOHUMIL KUBIŠTA.

Kubišta byl mezi prvními, kteří slovem i skutkem propagovali u nás poimpresionistické malířství francouzské, byl jedním z „Osmy“, jejíž výstava před lety tolik pobouřila. Svým temperamentem byl předurčen k úloze předbojovníka a také se vášnivě bil za věc svou i svých druhů. Jeho literární činnost prozrazovala inteligenci a zvídavost, která přesnými prostředky, často i suchou cestou matematickou hleděla se dopátrati tajemství a poučení. Kolik oprávněnosti bylo v jeho práci vlastní, o tom rozhodne souborná výstava, chystaná kruhem jeho přátel. Krátce před vypuknutím války byl nucen z bídy dáti se k vojsku. Válka se skončila, Kubišta vrátil se jako tisíce ostatních s nadějí a chutí k nové práci. Tyto naděje však nebyly splněny, skonal po krátké nemoci dne 27. listopadu 1918 ve věku 31 let.

EMIL HOLÁREK.

Zemřel 26. února 1919 v Lounech. Jeho hluboký smysl pro sociální bezpráví a rozpory mezi morálkou hlásanou a prováděnou, který se projevil již v prvých jeho dílech, dal vzniknouti řadě perokreseb, cyklicky vázaných, v nichž nelítostně tepal společnost a

její zřízení. Jeho dílo, pro tento program dosti populární a literárními vlivy přeceňované, trpí nepoměrem mezi akcentovaným obsahem a formou, která se začíná i končí pracně provedenou kresbou bez vyšších výtvarných ambicí. Z jeho prací nejznámější jsou cykly „Reflexe z katechismu", „Noc" a „Válka".

Pozoruhodny jsou Holárkovy kreslířské začátky z doby jeho pobytu v Mnichově: je v nich patrna odezva na staré mistry, disposice grafické byly již tehdy viditelné a měly umělecký ráz proti pracem pozdějším, v nichž literatura zdolala snahy a vlastnosti čistě výtvarnické. Chvat vyprávěče nedovoloval potřebného studia — cykly jeho rostly do bezpočetných listů, odložených a znovu přepracovaných, které řadily se v nové a nové a opět nepublikované. Velký počet jeho kreseb pracován je perem hravé techniky, kterou osvojil si neobyčejnou pracovitostí, a přes to Holárek nebyl kreslířem. Kresba jeho je prázdně schematická, bez půvabu a radosti výtvarnické. A nakonec sám zradil i tendenci svých prací, pro které byl v době světové války vojenskou mocí pronásledován. Narodil se r. 1867 v Lounech, byl na pražské akademii žákem M. Pirnera, krátce pobyl s A. Slavíčkem v Mnichově.

FR. URBAN.

Zemřel 9. března na Král. Vinohradech ve věku 51 let. Věnoval se téměř výhradně dekorativnímu malířství církevnímu a malbě oken. Svého žákovského poměru k Ženíškovi nezapřel, hlavně v kresbě a měkkých typech ženských. Jeho práce, v ornamentu prozrazující často vliv secesse, jsou velmi barevné, často až křiklavé, a tímto lesklým povrchem odvádějí od vlastní výtvarné chudoby. Není možno upříti mu snahu, v nástěnné dekoraci přihlížeti k architektonickému charakteru velkých ploch. Tato snaha však většinou zůstala při dobrém úmyslu. Z těchto prací dlužno upozorniti na výzdoby chrámů v Karlíně, sv. Barbory a kaplí ve Vlašském dvoře v Kutné Hoře, v Hlinsku, v Sedlci u Tábora, v Kouřimi, Petra a Pavla na Vyšehradě, v Mnichově u Marianských lázní a výzdobu kaple sv. Jana v dómu sv. Víta. Maloval též celou řadu oltářních obrazů, oponu divadla v Litomyšli a výzdobu stropu divadla na Král. Vinohradech. Narodil se v Karlíně roku 1868, byl žákem pražské uměleckoprůmyslové školy.

PAVEL BERGNER

zemřel 13. dubna 1919 v Praze. Byl sice Němec, ale svým postavením inspektora rudolfinské obrazárny úzce se dotýkal zájmů české veřejnosti jako správce jediné veřejné pražské galerie, již vedl od r. 1897. Byl žákem vídeňské akademie, kde navštěvoval restaurátorský kurs, a po absolutoriu se věnoval téměř výhradně restauraci obrazů. Za své činnosti získal si řadu praktických vědomostí, hlavně v hollandském malířství XVII. stol., objevil některé signatury a výsledky uložil i v několika literárních pracích, z nichž nutno upozorniti na Extrakt des Prag-Kleinseitner Malerprotokolls a Auszüge aus den Bürgerbüchern der kgl. Hauptstadt Prag über Künstler und Kunsthandwerker vom Jahre 1550—1783 uveřejněné v Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen (roč. LII. a LIV.) a inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech v Časopise společnosti přátel starožitností českých (roč. XV.). Tamtéž otiskl (v roč. XVIII.) s Janem Herainem článek o K. Škrétovi. Vedle psaných a nevydaných katalogů šlechtických a klášterních obrazáren a uveřejněného katalogu rudolfínské obrazárny vydal i katalog nosticovské galerie v Praze. Za své činnosti v Rudolfinu věnoval se více restaurátorské činnosti než správě galerie. Modernímu umění se nepřiblížil, což ukazuje nejlépe charakter moder-

ních obrazů, získaných za jeho vedení. K jeho přednostem sluší mu přičísti úplnou nestrannost ve věcech národnostních.

JAN KOULA.

Zemřel po delší nemoci v Praze dne 18. května 1919. Představitel starší generace architektů, tvořící v tak zvané české renesanci (nar. 1875 v Čes. Brodě), vyšel z pražské techniky a po krátkém pobytu u prof. Th. Hansena ve Vídni, vrátil se do Prahy a roku 1878 začal svou vysokoškolskou karieru jako Schulzův asistent.

Jako architekt jest znám hlavně svou myšlenkou komunikace letenské, mostem Svat. Čecha, návrhem na Strakovu akademii, pracovaným s Wiehlem, na most u Nár. divadla, pracovaný s prof. Salabou, za něž dostal druhé ceny, Sokolovnou v Českém Brodě a Rychtou na Výstavě národopisné. Koula byl však více než architekt určité školy. Směr jeho skupiny obrátil jeho pozornost k dějinám umění, jimiž zabýval se hlouběji než jako pouhou snůškou předlohového materiálu, a doba, ve které vyrostl, vzbudila v něm lásku k našemu národopisu. Koula byl i z prvních, kteří si povšimli dějin uměleckého průmyslu.

V tomto oboru získal si značných vědomostí, jichž využil v retrospektivním oddělení na Jubil. výstavě v Praze 1891 a v Museu král. Českého v oddělení historické archeologie.

O rozmnožení sbírek tohoto oddělení, jehož byl do nedávna ředitelem, získal si nemalých zásluh. Koula byl dobrý akvisitér, který dovedl vybudovati cennou sbírku z malých finančních prostředků. Sebraný materiál byl mu však více než mrtvým dokladem určité doby, byl mu popudem k přemýšlení. A tak vznikla řada článků, prvních u nás tohoto druhu, věnovaných většinou českému uměleckému průmyslu. Tak povstaly jeho Památky uměleckého průmyslu v Čechách, studie O českých mřížích XVII. a XVIII. věku, O českých ostruhách v XV. stol., nedávná jeho práce Co nám vypravují pražské střepy a četné články z oboru keramiky, skla a jiných umělecko-průmyslových odvětví. S touto činností souviselo i redaktorství obrazové části Soupisu památek uměleckých a historických, jež zastával od r. 1895.

Koula patřil také k oné kdysi nepatrné družině nadšenců, kteří budili u nás lásku k našemu lidovému umění. Byl autorem České chalupy na Výstavě jubilejní, jedním z nejagilnějších tvůrců Národopisné výstavy v r. 1895 a z budovatelů Narodopisného musea. Jeho přičiněním byla i vytvořena ze sbírek Národopisné výstavy lidová síň v Zemském museu. Koula budil tu zájem četnými články uveřejňovanými v Českém lidu a jako architekt hledal v lidových památkách vzory, hlavně pro práce textilní. S touto snahou, jež byla přípravou k hnutí svérázovému, souvisí jeho edice Nejlepší vzory českého vyšívání z musea Náprstkova a zašlé Vzory československého vyšívání. Jeho činnosti v tomto směru napomáhala okolnost, že byl zručným akvarelistou. Přes rozdíly názorů, jež navršila doba, nelze Koulovi upříti velkou životní práci a — mluvíme-li o architektu — řadu šťastných myšlenek a podnětů, třebas jejich vyřešení naráželo na důvodný odpor mladší generace.

ADOLF LIEBSCHER.

Byl jedním z posledních malířů staré generace, spojené společnou prací na Národním divadle, kde dvaadvacetiletý (nar. v Praze r. 1857) docílil druhé ceny při soutěži na výzdobu foyeru a kde provedl osm lunet ve spojovací chodbě. Liebscher proto však neprávem přiřazován k okruhu vlasteneckého malířství, jehož ideovým vůdcem byl Manes a nejčistším představitelem Aleš. Sice i jemu bylo společno idylické nazírání na český

venkov, ale změklo u něj ve formy přesládlé (Valašská madona a výjevy z Prodané nevěsty), a onen idealisující názor, který převládl i v jeho pathetických námětech historických, byl velmi povrchní (nejznámější Žižka před Kutnou Horou z r. 1888). Liebscher zůstal věren své době, jak nejlépe dokázala eho nedávná souborná výstava v Rudolfinu, která sice znovu ukázala na propast mezi uměním jeho a dneška, jež však i toto umění minulosti nám přiblížila, ukázavši na onu společnou nám půdu, z níž vyrůstalo. Liebscher byl všestranně činný, což bylo zjevno již na jeho prvé souborné výstavě v Rudolfinu r. 1885, kde vystavil studie figurální i krajinářské, komposice historické i četné návrhy dekorativní. Od prvých začátků byla u něho macha, kterou si osvojil již v době studií vlivem uměleckoprůmyslové školy ve Vídni. Nebyl nikdy bezradným a studium nahražoval v barvě i kresbě manýrismem vlastního typu. V této mnohostrannosti, jež zůstala mu vždy vlastní, převládl však záhy obor dekorativní. R. 1884 súčastnil se soutěže na sgrafitovou výzdobu Rudolfina, o tři roky později téže výzdoby Zemského musea a docílil tu druhé a třetí ceny. R. 1891 dosáhl třetí ceny za návrh výzdoby dvorany v Rudolfinu, r. 1897 prvé ceny na okna u sv. Ludmily na Král. Vinohradech. Z provedených prací dekorativních nutno jmenovati výzdobu villy Graebovy na Král Vinohradech, Klingrovy v Novém Městečku, 8 nástropních postav ve vyškovském Spolkovém domě, výzdobu koncertního sálu ve Všenorech, slavnostní oponu Lublaňského divadla, nástropní malbu velkého sálu Národního domu vinohradského, allegorii Uhlí a Železa na radnici v Kladně, freskové výzdoby façad domů v ulici Jindřišské a Trojické, radnice a záložny v Kolíně. Kromě tří oken u sv. Ludmily namaloval i několik obrazů náboženských. Petřínské diorama „Bitva se Švédy na Karlově mostu“ maloval pro Zemskou jubilejní výstavu r. 1891. Byl činný též jako ilustrátor, hlavně v prvých ročnících „Zlaté Prahy“, dále spolupracoval pro Ottovy „Čechy“ a Šimáčkovy „Hrady a zámky“, a ilustroval i několik samostatných literárních děl. Od r. 1881 byl docentem kreslení na pražské tecnnice. Zemřel 11. června 1919 v Praze.

ŠVABINSKÉHO PODOBIZNA PRESIDENTA ČESKOSLOVENSKE REPUBLIKY T. G. MASARYKA.

Dřevorytem Švabinského dostalo se nám prvního důstojného a umělecky hodnotného portrétu náčelníka státu československého. Co dosud zaplavovalo úřední místnosti, příbytky a výkladní skříně, bylo produktem nízké obchodní vypočítavosti a nebylo ke cti lidovému vkusu, tím méně svědectvím dobré národní kultury. Úloha, jež Švabinskému připadla, nebyla prosta obtíží. Bylo třeba sloučit dva nesourodé předpoklady: vtisknouti podobizně representující ráz a vyhověti výrazem demokratickému poslání presidentovu. Tradice neposkytuje v tomto směru skoro nic. Formule, jež stvořili Rigaud, Audran, Nanteuil, Poilly pro portrét suverénů a jež byly obnovovány anachronisticky dvorskými malíři 19. století, padly se starým řádem věcí, demokratická tradice nedostala se nad podobiznu všední, věcnou, prostou všeho slavnostního rázu. Švabinský dobře pochopil, že nutno podobiznou vydati nejen svědectví velkému člověku, nýbrž oslaviti otce legií a osvoboditele vlasti, dáti národu podobiznu symbolické velikosti. Srovnáme-li podobiznu J. Manesa s portrétem Masarykovým, zjistíme hned, jak jemně zdvihl Švabinský postavu Masarykovu ze sféry prostého portrétu ve sféru podobizny oficielní. Ne postoj, který je skromný, ne výprava okolí, které jest chudé, ale jistá slavnostní vážnost, jíž prolnuty jsou kompo-

OSVOBODITELI NÁRODA A VELIKÉMU PRESIDENTU, SLAVNÝM LEGIÍM A NÁRODNÍMU SHROMÁŽDĚNÍ VĚNUJE AUTOR.

Max Švabinský: President T. G. Masaryk. – Zmenšený původní dřevoryt.

sice a soustava čar z bílé plochy se zdvihajících, vynáší portrét z intimity, jindy Švabinskému tak drahé. Jak skromně uplatňují se přílbice, mapa rozložená na stole a snítky vavřínu, jež symbolisují bojovné a diplomatické poslání vůdce, vítězstvím korunovaného! Vavřínem zdobený rámec, sokl s nápisem obnovují něco z tradice století 17., mají monumentální tíhu starého umění, aniž jsou dekorativně prázdné a vněšně zdobné. I v technice sledoval Švabinský svůj hlavní cíl. Síť čar zhoustla, aby tělo vyniklo plnějším reliefem, vrstvení linií jest složité a mnohosměrné, aby nebyla zastřena žádná vlna modelace.

Portrét, k němuž konal Švabinský studie v měsíci lednu, byl ve třech měsících v dřevo vyryt a v květnu v několika listech vytištěn. *M.*

POŠTOVNÍ ZNÁMKY.

Naše první známky, pořizované narychlo a bez dostatečných pomůcek, nad to vlastně na popud velkonakladatelského závodu, nedopadly nijak skvěle. Úsudek o jejich malé působivosti umělecké a malé hodnotě grafické byl tak všeobecný, že ministerstvo pošt a telegrafů vypsalo soutěž na nové známky, o níž zmiňuje se Umění na jiném místě. Za této soutěže bylo vyslovováno obecenstvem i porotou přání, aby jedna známka nesla podobu prvního presidenta republiky, a tak došlo k objednávce tisícihaléřové známky u Maxe Švabinského. Známka je dnes hotova, vyryta v ocel autorem a E. Karlem a natištěna. Tento malý lístek představuje kus veliké práce technické a je už také úctyhodným dokladem našeho grafického umění. Hlava presidentova je zasazena (podle mého soudu příliš ilusionisticky a ne docela účinně v otvoru) do těžké architektonické kartuše, zdobené květy, obilím a guirlandou ovoce. Forma zachovává tudíž celkem tradiční formu podobných známek cizích i starých rakouských, ale položíme-li si nové dílko Švabinského vedle kterékoliv známky cizí, hned poznáváme její tvarovou bohatost, živý výraz, jasnou a přesnou modelaci hlavy presidentovy, veliké vědomí slohové ve vedení linií, jemných a v dobrém souladu s plochou. Cizí známky přestávají pravidelně na pouhém jednotvárném a tvrdém rozčárkování hlavy bez ohledu na její konstrukci, kdežto na známce Švabinského linie samy modelují, vystupují plasticky, nikoliv jako pouhé plošné členítko. Rámování i nápisy mají štávu, rozvlňují dobře celek, takže známka má při vší své praktické vhodnosti také hodně osobité uměleckosti, jíž podobné produkty grafické nemívají, spokojujíce se pravidelně nejvýše jakousi všeobecnou vkusností. Zde k dekorativní účinnosti přistupuje ještě malířská hloubka, ostrá charakteristika portretová a dokonalé provedení. Bude nás v cizině dobře representovati. *V. V. Š.*

OBRAZÁRNA V RUDOLFINU.

Ve schůzi správního výboru dne 14. června t. r. byl dr. V. V. Štech na vlastní žádost sproštěn správy galerie a prozatímní její správou pověřen dr. Vincenc Kramář. Veřejný konkurs k definitivnímu obsazení bude vypsán v nejbližší době. — Nová správa současně pokládá za nutné brzké otevření síní s obrazy 14.—16. stol. doprovoditi následujícím vysvětlením: Tyto síně byly kdysi uzavřeny za účelem nového uspořádání, jehož v každém ohledu potřebovaly. Obrazy byly sňaty se stěn, když v rozhodném čase byl odeslán dosavadní prozatímní správce dr. V. V. Štech do Paříže v úředním poslání. Nová správa převzavši sbírky v tomto stavu, dostala zároveň rozkaz vyprázdniti do konce července 1 velkou a 4 menší síně s moderními obrazy pro účely Národního shromáždění. Toto vyprázdnění vyžaduje úplné přerovnání

moderního oddělení a tím i uzavření pro delší dobu. Nová správa chtějíc však ponechati přístupnou aspoň část sbírky — staré a moderní umění bude míti samostatné vchody — rozhodla se prozatím odložiti novou instalaci primitivů, která se nedá uskutečniti ve zbývající krátké volné době, má-li plně vyhovovati moderním, vědeckým a uměleckým požadavkům. Přes to snaží se odstraniti alespoň největší vady a poukazuje na prozatímní ráz těchto změn, při kterých jest vázána jak místními, tak časovými poměry. Je to především nedostatek místa vůbec, vázanost na určité prvně zavěšené obrazy, jež není možno sejmouti bez větších oprav polí a které v definitivním uspořádání budou vystaveny ve zcela jiné úpravě. Správa rovněž podotýká, že vystavuje kromě dvou všechny obrazy, třebaže si jest vědoma, že potřebují namnoze důkladného čištění a odstranění pozdějšího přemalování.

SPOLEČNOST ČESKOSLOVENSKÝCH ARCHITEKTŮ

v posledních dnech se ustavivší, jest pokračováním Spolku českých architektů, založeného těsně před vypuknutím světové války, obnovením jeho činnosti po válce. Jejím účelem jest soustřediti naše moderní architekty bez rozdílu směrové příslušnosti a vytvořiti tak pevnou organisaci proti oněm architektům, jejichž představitelem jest škola architektury na pražské technice. Jest jisto, že posice moderní architektury, která může se vykázati krásnými výsledky, jest nepoměrná k vykonané práci a ideovému vítězství, které jest nesporné. Toto uvědomění bylo příčinou nového semknutí sil, tím nutnějšího, čím větší a odpovědnější jsou úkoly, které čekají naši architekturu v budoucnosti. Znovuustavení spolku nesmí však býti vykládáno jako annulace dosavadních směrů, neboť nemá nic společného se směrovou dogmatikou a vidí svůj cíl jedině ve vytvoření nejširší společné základny, na jejíž basi by mohla moderní architektura čestně dostáti svým velkým povinnostem. Předsedou spolku, jehož členy jsou všichni naši mladší známější architekti, jest A. Dryák, členy výboru A. Engel, J. Gočár, Vl. Hofman, R. Hrabě, P. Janák, O. Novotný, L. Machoň a St. Sochor.

UŽITÁ GRAFIKA.

Jest věcí dávno známou, že na poli užité grafiky můžeme úspěšně soupeřiti s cizinou, ba že namnoze můžeme se chlubiti pracemi, jež vyrovnají se svou uměleckou cenou nejlepším produktům uměleckého řemesla světového. Bohužel nebylo příležitosti — mimo několik výstav v cizině, jež nás právě poučily o ceně naší grafiky — mluviti k světu, protože česká kniha, hlavní nositel grafické kultury, nedostala se za jazykové hranice naší vlasti. Pronikavá změna poměrů po osvobození národa ukázala se i v tom, že grafickému umění dostalo se úkolu sprostředkovatele v záležitostech veřejných a státních. Tak adresa Národního Shromáždění, podaná Arnoštu Denisovi, byla svěřena umělcům, kteří podali důkaz vyspělosti a schopnosti české grafiky k úkolům nejobtížnějším. Adresa jest upravena na způsob knihy, opatřené koženou vazbou. Úprava její jest dílem malíře J. Bendy, jehož návrh na desky proveden byl K. Lindauerem. Adresa obsahuje titulní list s věnováním A. Denisovi, za nímž následují listy s textem. Celý text byl napsán Bendou na ručním papíře písmem unciálního charakteru, při tom však veskrze moderně a osobitě pojatým. Písmo titulního listu: „Arnoštu Denisovi“ jest psáno plastickým leštěným zlatem, další slova: „dějepisci, příteli a učiteli národa českoslov. Národní Shromáždění českosl. republiky“ —

jsou psána suříkem, ostatní text pak jest psán černou tuší. Rub titulního listu zdobí znaky zemí československé republiky Čech, Slovenska, Moravy a Slezska v heraldických barvách. Adresa jest vevázána v zrnitou mořenou vepřovou kůži světle šedivé barvy, v níž vřezána jest prostá, ale výrazná výzdoba s motivem lipové haluze kolem monogramů 19 AD 18 a ČSR. Řezba v kůži jest patinována. V rozích přední i zadní desky vsazeny jsou do stříbrných, pozlacených lůžek chalcedony. Adresa jest uložena v pouzdře z kraviny tabákové barvy, jehož vrchní stranu zdobí nápis v kůži řezaný a reliefně tepaný „Arnoštu Denisovi" a čtyři znaky zemí československých.

Neméně cennou prací jest Bendova ověřovací listina, jíž president republiky ověřil oba české delegáty na mírové konferenci u zástupců vlád spřátelených. Listina tato jest psána na jemném pergamenu týmž písmem jako adresa Denisova. Její hlava se jménem presidentovým jest psána suříkem, první slovo textu LA tvoří velkou zlatou iniciálu. Slova nation tchéco-slovaque jsou psána suříkem, rovněž tak jména obou delegátů a datum na konci listiny. Všechen ostatní text jest psán tuší. Na pergamenu zavěšena jest na červeném a bílém hedvábí žlutá vosková pečeť, jež nese reliefně vtlačené znaky zemí československých a písmena ČSR. Pečeť vtlačena byla negativem opukovým. Pouzdro listiny zhotovil Lindauer z bílé telecí kůže, v níž vřezána jsou písmena ČSR. Vnitřek povlečen těžkým červeným hedvábím (moiré). Oběma jmenovanými díly dosvědčili jsme po prvé svou uměleckou kulturu před světem, zastoupeným v Paříži vynikajícími osobnostmi. Lze očekávati, že podobná vystoupení budou častější; bděme proto, aby všechny budoucí projevy neklesly pod úroveň na první ráz dosaženou. *A.*

UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÉ MUSEUM V PRAZE

vydalo právě Zprávu kuratoria za správní rok 1918, jež může vykázati úspěšnou činnost ústavu přes potíže působené válečnými poměry. Museum, jako v jiných letech, pořádalo přednášky, výstavy a kursy, rozmnožilo své sbírky i knihovnu koupěmi a dary. Z přednášek konáno 5 o pražském umění ve stol. XVIII. a 1 o umění písařském. Výstavy uspořádány celkem čtyři. Jednak ukončena vánoční výstava vnitřního zařízení a prací textilních, jednak uspořádána výstavka liturgických předmětů pro hradní kaple na Karlštejně, zhotovených Křesťanskou akademií v Praze, dále výstava umění písařského se vzácným materiálem listinným i rukopisným, většinou z pražských knihoven a museí, a jubilejní výstava umělecko-průmyslových prací družstva „Artěl". Museum pokračovalo i tohoto roku v druhém běhu výchovy vojínů-invalidů v otázkách starožitnických. V knihovně založeny sbírka tisků a sbírka užité grafiky a typografie, ve kterých jest četně i čestně zastoupena dobře vypravená česká kniha a český plakát i příležitostný tisk z posledních let. Z předmětů, jimiž obohaceny musejní sbírky, nutno zvlášť upozorniti na V. Suchého miniaturu na slonové kosti z let 1830tých, tři jubilejní medaile Husovy ze XVI. stol., vídeňskou porculánovou figurku „Ptáčnice" a Niedermeyerovu skupinu „Argus a Io", severoitalskou majolikovou mísu se znaky eggenberským a brandenburským z doby kol 1630, míšeňský porculánový koflík s domácí malbou z doby 1740, zejména však obsáhlou sbírku nádob a jiných jemných prací z jemné kameniny z majetku dědiců zakladatele pražské kameninové továrny Jos. Hübla, dřevěnou architektonickou stolní ozdobu v podobě chrámku od J. Saffina z r. 1792, zápisní knihu posledního hutmistra na skelné huti Štegrově

u Volar Jana M. Stegbauera (1763—1807). Oddělení skla rozmnoženo velkým rytým pohárem s víkem, barevně lazurovaným, českého původu, s nápisem a letopočtem 1840 a několika pracemi s eglomisovanou malbou ze stol. XVIII., práce dřevěné zejména dvěma pozdně gotickými postavami apoštolů Petra a Pavla z doby kol 1500 a nadživotní sochou sv. Jana Nepomuckého ve způsobu prací Jana Brokofa. Oddělení prací textilních obohaceno obrazem Madonny, zajímavou českou reliefní prací vyšívačskou ze XVI. stol. a některými vyšívanými součástmi oděvu z XVIII. stol., oddělení prací kovových stříbrnou tepanou miskou původu augsburského z 2. pol. XVII. stol., zlaceným mosazným pacifikálem z r. 1765 a třemi velkými cínovými svícny ze stol. XVII., oddělení prací z kůže francouzskou vazbou misálu z r. 1788.

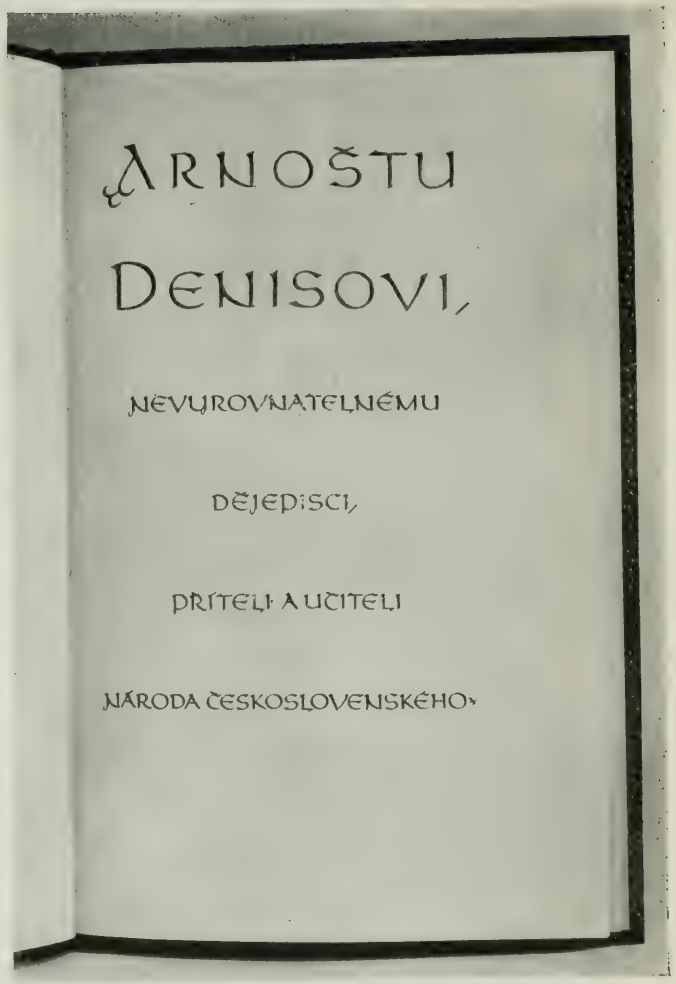
MARIÁNSKÝ SLOUP NA STAROMĚSTSKÉM NÁMĚSTÍ V PRAZE.

3. listopadu minulého roku byl Mariánský sloup násilně stržen zástupem, vracejícím se z tábora na Bílé Hoře. Jeho odstranění bylo připravováno dlouholetými útoky jisté části naší žurnalistiky a urychleno vzrušenou náladou doby, která v něm viděla výsměšný symbol bělohorské porážky a rušivý protějšek k Husovu pomníku. Sloup dal postaviti Ferdinand III. r. 1650 na památku obhájení Prahy před Švédy. Práce sama, krásný monolith, ukončený korintskou hlavicí s Immakulatou, obehnaný balustrádou se čtyřmi sochami bojujících andělů na nárožních pilířcích, nebyla myšlenkově původní, jsouc zpracováním sloupu před radnicí v Mnichově z r. 1638, který bývá bezdůvodně připisován Petru Candidovi. Zpracování mnichovského vzoru bylo však volné. Proti mnichovskému sloupu měl pražský pružnější vznos, monumentálnější řešení v celku i detailu a šťastnější siluetu i umístění. Podle nejstarších zpráv byl tvůrcem sloupu Jan Jiří Pendel, od něhož známe vinný sloup se sochou sv. Václava před kostelem Křižovníků na Starém městě a jezdeckou sochu sv. Václava, přenesenou z Václavského náměstí na Vyšehrad. Jeho spolupracovníky byli sochaři Arnošt Heidelberg a Stanislav Goldschneck. Sloup byl několikráte poškozen, hlavně při ostřelování Prahy Prusy r. 1757 a během minulého století i několikráte opravován, posledně r. 1912 sochařem Hnátkem. Trosky sloupu i soch uloženy v lapidariu Musea král. českého jako majetek pražské obce. Jest nesporno, že náměstí odstraněním sloupu velmi utrpělo. Pozbylo cenné památky, velmi šťastně situované, která dávala místu určitý, osobitý charakter a s jejíž existencí počítal i Šaloun při umístění Husova pomníku, když se nepodařilo prosaditi přemístění sloupu před Týnský kostel. Husův pomník, již dosti nešťastně umístěný, utrpěl změněnou situací, pro niž nebyl myšlen, novou ránu.

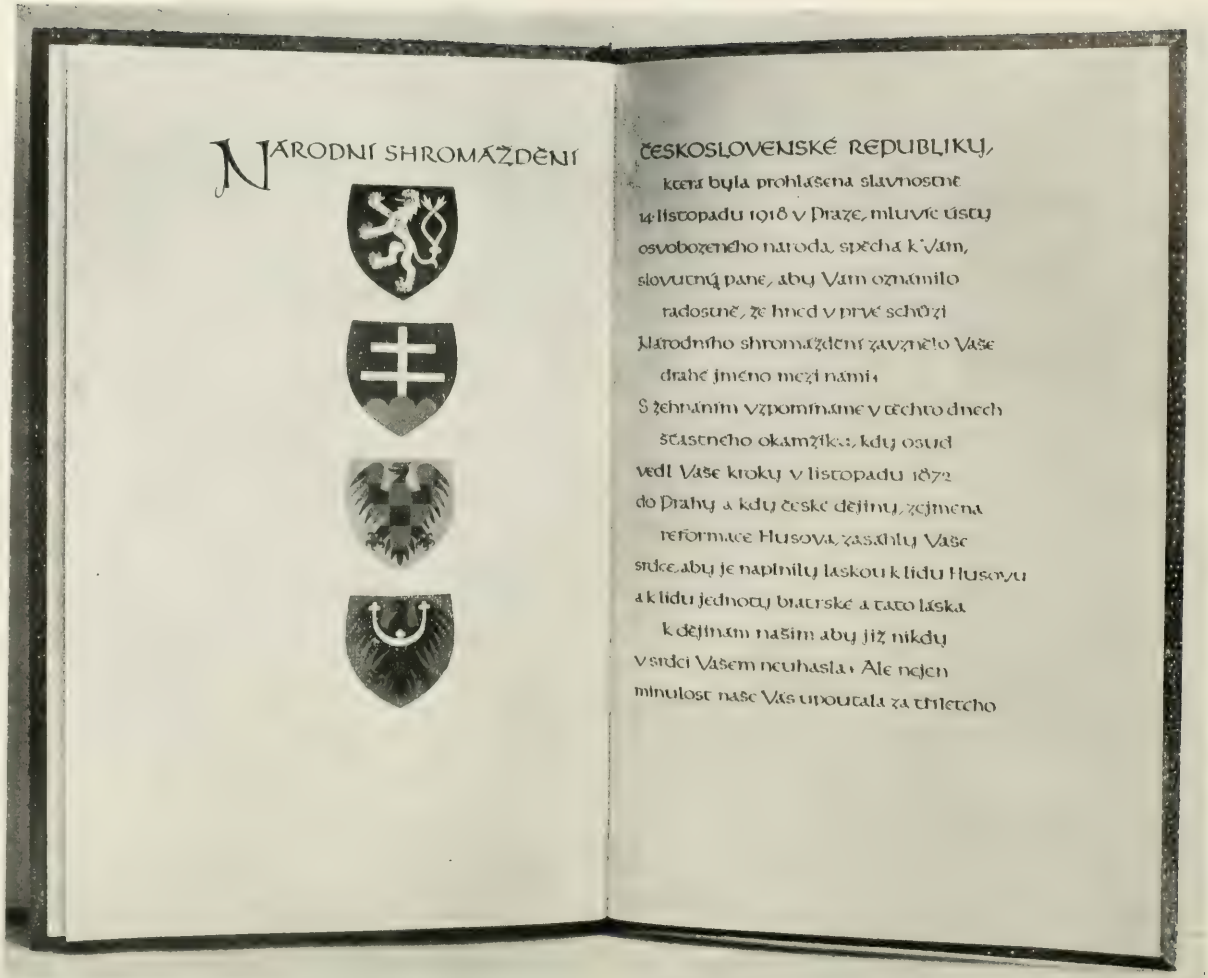
POMNÍKY RADECKÉHO A FRANTIŠKA I.

Oba pomníky vytvořila jedna doba a jedna doba vynutila si i jejich částečné odstranění. Již v prvých dnech převratu, které přinesly zničení mariánského Sloupu na Staroměstském náměstí, bylo jisto, že ani tyto pomníky ideálně situované nezůstanou nedotčeny. Aby se předešlo násilné intervenci, byly po týdny zahaleny, až správní komise města Prahy rozhodla o jejich konečném osudu.

Pomník Františka I. byl postaven nákladem země v letech 1844—46 podle návrhu Josefa Krannera, majetníka staré pražské kamenické dílny, který jest znám jako prvý stavitel pražského dómu a autor prvého plánu na jeho dostavění. Doba, ve které byl pomník vytvořen, ztratila již tradiční souvislost s dosa-



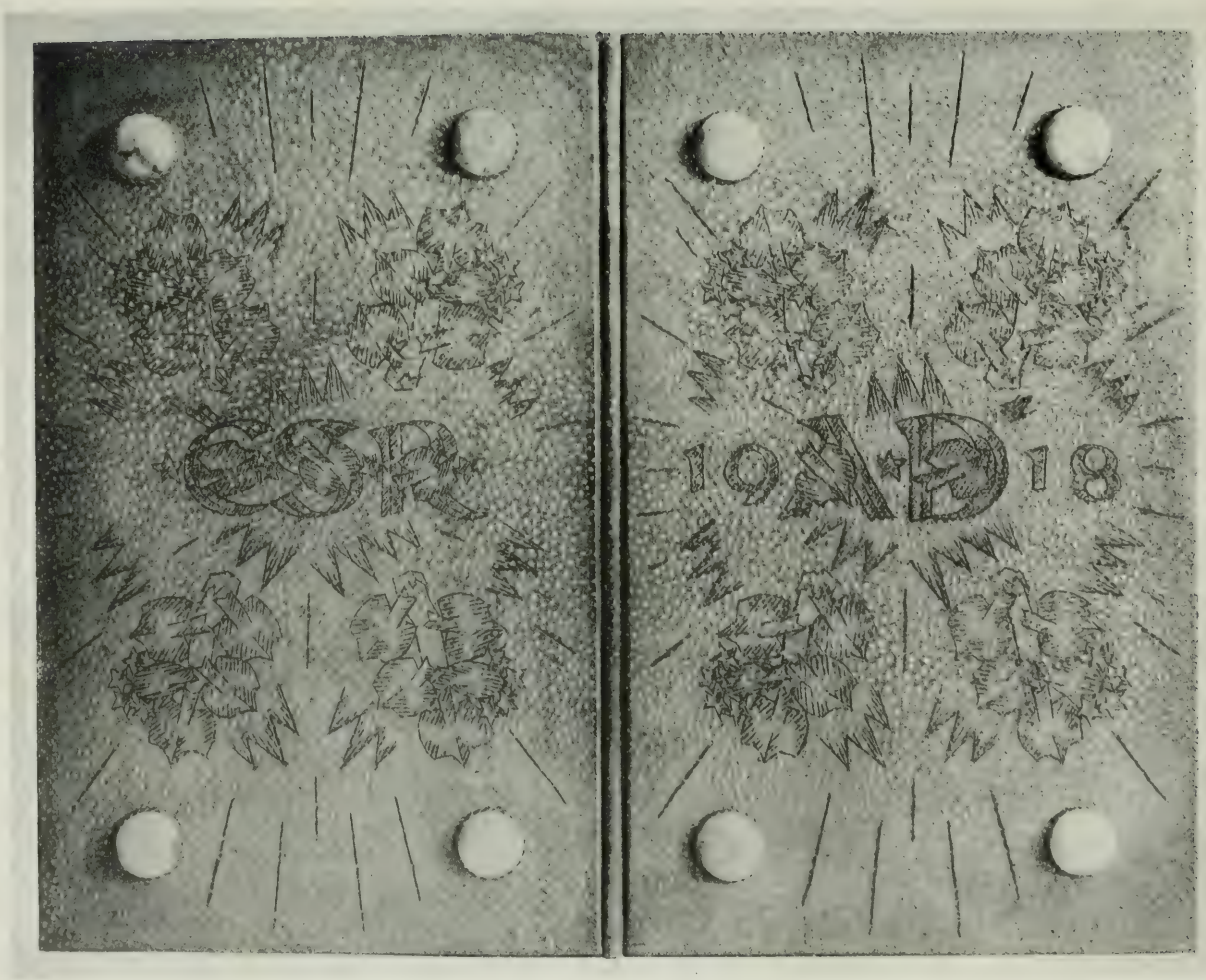
Jaroslav Benda: Adresa Národního shromáždění Arnoštu Denisovi.
Pouzdro a titulní strana.



NÁRODNÍ SHROMÁŽDĚNÍ

ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY,
která byla prohlášena slavnostně
14 listopadu 1918 v Praze, mluvíc ústy
osvobozeného národa, spěchá k Vám,
slovutný pane, aby Vám oznámilo
radostně, že hned v prvé schůzi
Národního shromáždění zavzňělo Vaše
drahé jméno mezi námi.
S žehnáním vzpomínáme v těchto dnech
šťastného okamžiku, kdy osud
vedl Vaše kroky v listopadu 1872
do Prahy a kdy české dějiny, zejména
reformace Husova, zasáhly Vaše
srdce, aby je naplnily láskou k lidu Husovu
a k lidu jednoty bratrské a tato láska
k dějinám našim aby již nikdy
v srdci Vašem neuhasla. Ale nejen
minulost naše Vás upoutala za tříletého

Jaroslav Benda: Adresa Národního shromáždění Arnoštu Denisovi.



Jaroslav Benda: Adresa Národního shromáždění Arnoštu Denisovi. Vazba.

THOMAS G. MASARYK, Président de la République Tchécoslovaque,

à tous ceux qui ces présentes lettres verront,

Salut:

LA NATION TCHÉCOSLOVAQUE s'est rangée dès le début de la guerre du côté des Alliés et est restée loyalement dévouée à la cause commune jusqu'à la victoire finale.

Pénétré de ces sentiments de loyauté inébranlable et animé du désir de mettre un terme aux calamités de la guerre actuelle ainsi que de contribuer en tout ce qui peut dépendre de moi, au rétablissement de la paix, j'ai nommé et constitué Plénipotentiaires du Gouvernement de la République Tchécoslovaque, chargés d'assister aux Conférences que les Hautes Puissances alliées et associées sont convenues d'ouvrir incessamment à Paris, M. KAREL KRAMÁŘ, docteur en droit, Président du Conseil, et M. EDUARD BENEŠ, docteur en droit, Ministre des Affaires Étrangères de la République Tchécoslovaque, à l'effet de se réunir avec tous les Plénipotentiaires également munis de pleins pouvoirs en bonne forme et de signer tels traités, conventions ou autres actes qu'ils jugeront nécessaires pour atteindre une paix juste et équitable.

JE PROMETS d'accomplir et d'exécuter — me conformant à la Constitution de la République Tchécoslovaque — tout ce que les dits Plénipotentiaires auront stipulé et signé en mon nom, sans jamais y contrevenir ni permettre contrevenir qu'il y soit contrevenu, sous la réserve des lettres de ratification que je ferai délivrer en bonne et due forme pour être échangées dans le délai convenu.

EN FOI DE QUOI j'ai fait apposer à ces présentes le Sceau de la République Tchécoslovaque.

FAIT A PRAGUE, le 12 Janvier Mil neuf cent dix neuf.

J. Benda: Plná moc delegátů Č. S. R. pro mírovou konferenci.

vadním vývojem, a hledala pro své práce předlohy a podněty v historii. Pomník Kranerův nezapře tento podstatný rys doby, nezapře ani, že jeho tvůrcem byl neživotný novogotik formou i myšlenkou, která nápadně ukazuje ke Krásné studni v Norimberce. Kranner vytvořil věžovitou architekturu, jež nesla a kryla jezdeckou sochu královu, obklopenou a ozdobenou allegorickými postavami Prahy a českých krajů, které vytvořil Josef Max r. 1845. V květnu t. r. byla jezdecká socha sňata a uložena v lapidariu na výstavišti.

Pomník Radeckéko vznikl jen o málo později jako jeden z podniků Krasoumné jednoty, kterými Jednota tehdy ozdobila Prahu. Podle návrhu (1851), který jest prací tehdejšího ředitele pražské akademie, historického malíře Kristiana Rubena a který myšlenkově nápadně navazuje na Brokoffovo sousoší Frant. Xaverského na Karlově mostě (myšlenka umístění oslavence na štítu neseném vojáky), zhotovil Josef Max náčrt (1851) a model štítonošů. Emanuel Max pak vytvořil postavu Radeckého. Podstavec navrhl architekt B. Grueber (1858), autor známých umělecko-historických prací, hlavně pak díla Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Při modelaci ve skutečné velikosti pomáhali liberecký sochař Josef Corn. Siffenberger, F. Seidan a Fritsch. Pomník pak byl ulit Burgschmidtem a Lenzem († 1914) v Norimberce r. 1858. Při odhalení dne 15. listopadu 1858, které bylo významnou událostí, byla vydána pamětní bronzová medaile, kterou provedl podle F. Seidana Pittner ve Vídni. V květnu t. r. byla odstraněna figurální část a nápisy pomníku firmou V. Mašek v Karlíně do lapidaria na výstavišti, podstavec ponechán na místě. Jaroslav Kvapil učinil v Nár. L. návrh, aby podstavce bylo použito pro Štefánikův pomník. Tento návrh však není nejšťastnější, neboť zaráží pomyšlení, že podstavce pomníku rakouského vojevůdce mělo by býti užito právě pro pomník Štefánikův, nehledíc k tomu, že vyřešená a daná již basis byla by poutem pro moderního umělce.

Jest jisto, že oba pomníky nemohou zůstati v dnešním stavu, který jest nuceným provisoriem, a že úplné odstranění dnešních tors bylo by nejen obtížné z finančních důvodů — hlavně při pomníku Františkově — ale i nedoporučitelné. Jest nutna úprava, která neměníc na dalším vzhledu zbytků, zachovala by i dobře vyřešenou situaci obou pomníků, na niž není Praha bohata. Snad bylo by možno pomník Františka I. upraviti v kašnu, podstavec pomníku Radeckého ozdobiti a upraviti přiměřeně řešenými pamětními deskami.

K. N.

FOND KLUBU „ZA STAROU PRAHU".

Účelem tohoto fondu, který byl založen na loňské valné hromadě klubu, jest včasná a rychlá pomoc na nejnutnější ochranná opatření ohrožených památek. Podpory z fondu, který za krátkého trvání dosáhl obětavostí dárců z řad klubu i mimo něj výše 5649 K, mají působiti k záchraně památek nejen hmotně, ale i morálně, jako příklad, který zavazuje k následování i místní veřejné i soukromé činitele. Z prostředků fondu, který jistě zasluhuje odezvy v nejširší veřejnosti, bylo dosud uděleno 500 K na záchranu hradu Lipnice. V nejbližší době má býti z něho věnována větší částka na opravu náhrobků malostranského hřbitova v Kořířích.

VELTRUSY.

Ve veltruském parku z konce XVIII. stol., známém nejen svými přírodními krásami, ale i cennou zámeckou budovou a řadou drobných zahradních architektur, vyhořela v lednu t. r.

čínská bažantnice z let 1792—1796. Při požáru shořel dvojitý šindelový kryt a hlavice dřevěných sloupů, na kterých kryt spočíval, zdobené groteskními papouščími hlavami, řezanými Petrem Prachnerem, otcem známého empirového plastika V. Prachnera. Dnes stojí bažantnice nekryta, chátrajíc atmosferickými vlivy hlavně ve vnitřní výzdobě stěn, zdobených malbou typických chinoiserií, jež téměř odpadávají.

KRUMLOV.

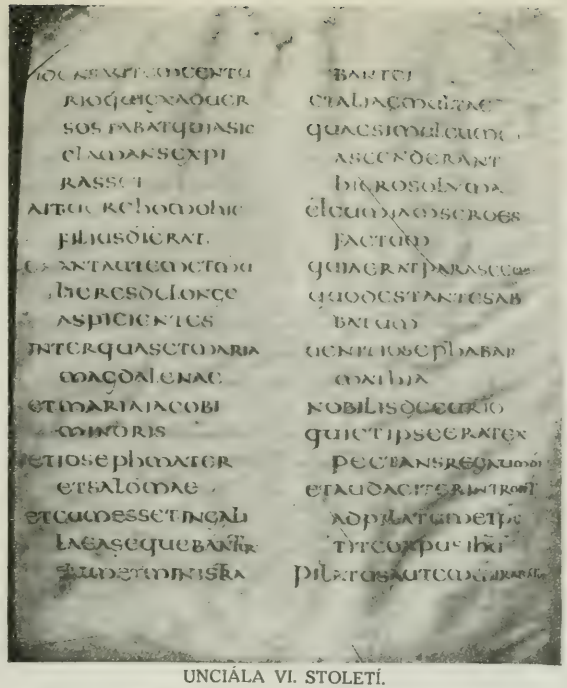
Bývalá jesuitská kollej v Krumlově, vystavěná Vilémem z Rožmberka v letech 1586 až 1588, dnes známý hotel „U růže" se sídlem České Besedy, byla postižena 14. února t. r. požárem. Škoda jest ovšem značná, postihla však jen vnitřní zařízení a kryt, který shořel celý až na komín. Jinak tato cenná renesanční památka nebyla dotčena.

VÝSTAVA UMĚNÍ PÍSAŘSKÉHO.

V Uměleckoprůmyslovém museu v Praze byla uspořádána v době od 10. října do 11. listopadu 1918 prací univ. prof. dra Gustava Friedricha a adjunkta archiváře hlav. města Prahy dra Václava Vojtíška výstava, která měla úkolem předvésti vývoj písma. Myšlenka ta nebyla zcela nová, neboť v Plzni již r. 1908 pokusil se o podobný podnik tajemník městského historického musea dr. Fr. Macháček, avšak samostatné bylo, že se nepřestalo na pouhé části vývoje, byť pro nás nejdůležitější, na písmu latinském, nýbrž dbalo se, aby v ukázkách byly předvedeny všeliké typy písma předcházejícího i paralelně se s písmem latinským rozvíjejícího. Ale kdyby byl měl býti v tomto způsobu uskutečněn podrobný obraz vývoje písma od časů nejdávnějších až do nové doby, byla by musila výstava vzrůsti do daleka i široka, zvláště jestliže by bylo s dostatek materiálu, ať v originálech nebo ve faksimiliích. Než výstava měla překážky, jež jsou pochopitelny v době válečné, za těžkých a nejistých poměrů dopravních a za přerušeného styku s cizinou, a pro ně bylo se spokojiti jen tím, co poskytovaly ústavy pražské. Byly to především knihovna universitní, knihovna metropolitní kapituly u sv. Víta, knihovna Premonstrátů na Strahově, archiv a museum hlav. města Prahy a stolice pomocných věd historických české university, jež se o zdar výstavy zasloužily, a třebas mohly poskytnouti materiál jen omezený, přece podávaly tolik, že bylo třeba i výběru a správného pochopení cílů výstavy, aby nebyla místy příliš zatížena. Že Zemské museum, nejsouc si vědomo povinnosti, odepřelo přispěti výstavě ze svých sbírek, nevzniklo z té neochoty poškození výstavy, neboť jeho písemnostmi byly by se sice rozhojnily ukázky výstavní co do počtu, ne však co do pozoruhodnosti zvláštních typů.

Nehledí-li se k symbolickým pomůckám, které původně nahrazovaly písmo a podporovaly pamět nebo významem umožňovaly sprostředkování myšlenek, písmo v nejprvnějším stupni vývoje bylo písmo obrazové, záležející v tom, že člověk předmět, jejž měl na mysli, více méně schematicky zobrazil. Písmo to nebylo ovšem ihned písmem v pravém slova smyslu, neboť byly jím zaznamenávány pouhé pojmy, k nimž různí čtenáři mohli připojovati různá slova. Takové písmo, tzv. ideogramy, jsou známy u Indiánů severoamerických a u mexických Azteků. Čínské písmo, klínové písmo Asyřanů a Babyloňanů a písmo egyptské, sahající počátky posvátných hieroglyfů do doby pro nás až nepřehledné, jistě do 5. tisíciletí před Kr., vyšlo z podobných základů, ale vývoj se bral s rozkvětem jazyka a kultury k vytvoření písma slovního a zvukového, fonogramů, které přešly ve fonetické písmo slabičné — Japonci

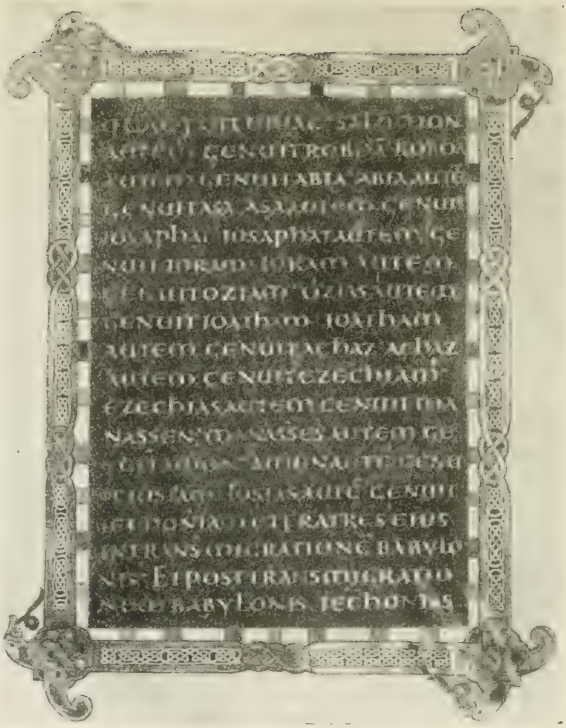
vynalezli 47 znaků pro jednotlivé slabiky a podobné písmo z klínového odvozené bylo známo ve staré Medii — a posléze v téměř čisté písmo hláskové, alfabetické, k němuž dospěli také z klínového písma staří Peršané. Nejlépe všechny stupně vývoje možno pozorovati na starém písmu egyptském, v něm vedle hieroglyfů vzniklo pro běžnou potřebu písmo hieratické (kněžské) a demotické (lidové). Písmo čistě zvukové, založené na soustavě kolem 22 znaků pro hlásky skládající mluvu lidskou (na alfabetě), vynalezli Semité — je nejisto, zda se k tomu došlo vývojem písma klínového či egyptského — a byli to podle všeho Feničané, kteří abecedu předali Řekům. Zatím, co se u Semitů přetvořovalo písmo směřujíc k větší a větší zběžnosti, jak svědčí písmo arabské a turecké (písma ta v naší době činí skoro dojem nepravidelných vlnitých čar a 12 různých písmen v nich odlišuje se jenom různě utvářenými háčky, jichž poloha se mění podle hlásky předcházející a následující), Řekové musili vynalézti znaky pro samohlásky, pro něž Semité užívali a užívají pouze diakritických znamének a sami měníce své písmo k většímu zjednodušení i určitosti zanesli znalost jeho prostřednictvím řeckých osad jihoitalských ke kmenům italským, zvláště k Římanům, dali však základ i k vzniku a vývoji písem slovanských, kyriliky a glagoliky, a písem jiných národů.



UNCIÁLA VI. STOLETÍ.
Zlomek evangelia sv. Marka v knihovně kapituly svatovítské

Přehled všeho toho vývoje mohla podati výstava spíše jen ojedinělými vyobrazeními, nežli v nějaké soustavě, a pochopitelně bylo přestati na pouhých faksimiliích. Pouze doklad písma hlaholského poskytly zlomky z 9. stol., zapůjčené z knihovny metropolitní kapituly svatovítské vedle staroslovanského evangelia hlaholského, pocházejícího z kláštera Emauzského z r. 1416 a některých mladších textů hebrejských a arabských. Faksimiliemi bylo třeba také naznačiti nejstarší období písma latinského, které se proto tak odlišilo od písma řeckého, že u Řeků od 5. stol. př. Kr. ovládlo písmo jonské všeobecně, ale v jihoitalských osadách řeckých ujalo a udržovalo se písmo měst mateřských tamních kolonistů, hlavně měst na ostrově Euboi, zvláště Chalkidy a Eretrie, které přešlo v písma italská už někdy v 9. stol. před Kr. Poněvadž však sbírky reprodukcí písma latinského jsou hojnější a v ústavech pražských spíše se vyskytují nežli sbírky faksimilií písem jiných, bylo možno vybrati charakteristické ukázky ke všem stupňům vývoje od písma kapitálního k unciálnímu, k staré římské kursivě, ke kursivě voskových tabulek i listin papyrových, ke kursivě reskriptů císařských 5. století, ku mladší římské kursivě i k písmu polounciál-

nímu. Také písma národní, která vznikla v jednotlivých národních říších západní Evropy, a okrouhlá minuskula, jež povstala v Italii v 8. stol. a vedla k renaissanci písma v říši francké, mohly býti náležitě zastoupeny. Originální ukázky zahájilo evangelium sv. Marka z knihovny kapitulní, psané unciálou 6. stol., ale pak až pro století 9. mohlo býti použito evangeliáře téže knihovny, rovněž unciálou psaného a bohatě zdobeného, pro století 11. jiného evangeliáře s mnohou výzdobou a pro stol. 12. spisu sv. Augustina De civitate dei (oba rukopisy knihovny kapitulní).

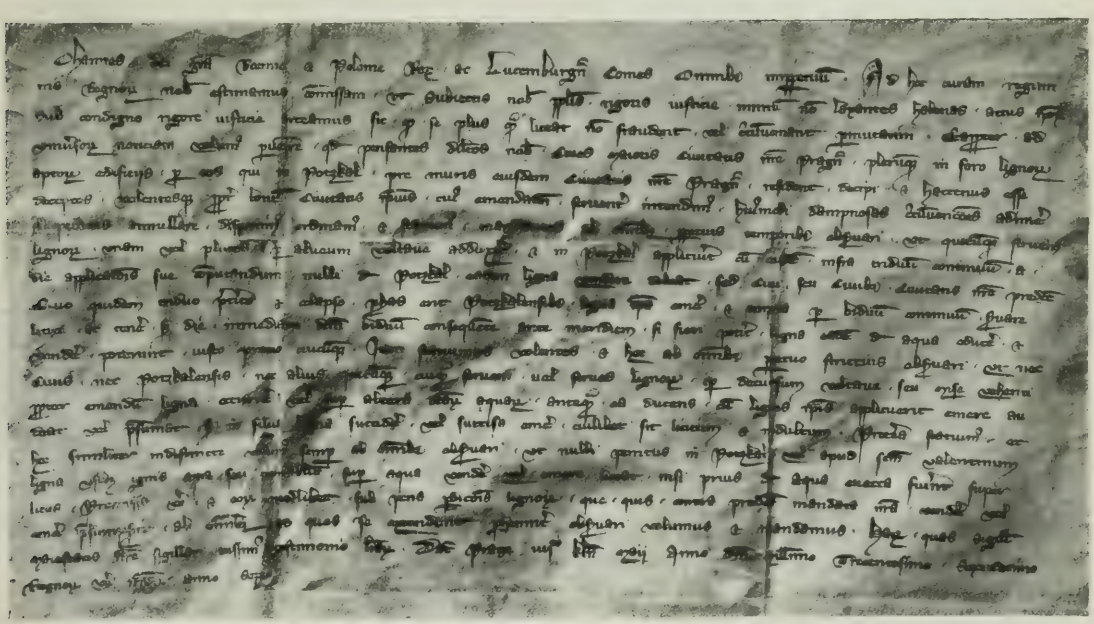


UNCIÁLA IX. STOLETÍ
Evangeliář knihovny kapituly svatovítské.

Již z těch všech ukázek vynikla jasně dvojí složka ve vývoji písma latinského, vedená jednak snahou po písmu úhledném a zřetelném ku psaní knih, jednak snahou po písmu rychlém a jednoduchém pro denní potřebu. Tato dvojí snaha neustále se stýkala a spolu soupeřila a přešla ovšem i do pozdějšího písma gotického, které vedle majuskuly a minuskuly vytvořilo i písmo kursivní, a do písma humanistického, renaissančního, kde se vyvinuly způsoby psaní podobné. Pro tento novější vývoj písma latinského bylo ovšem možno vybrati množství ukázek obojího směru, ale tu právě hledělo se, aby patrně vynikl účel výstavy, daný tím, že byla uspořádána v museu Umělecko průmyslovém. Šlo o to, aby výstava předvedla co nejzřetelněji vývin latinského písma knižního, ozdobného, úhledného, aby se mohla státi předmětem studia pro obrození moderního písma umělého. Sice na výstavě bylo ve faksimiliích i písmo listin papežských a císařských zastoupeno a listiny českých králů, nehledíc k reprodukcím listin starších, předvedeny byly v originálech od doby Václava I. — zapůjčeny byly z knihovny Strahovské a z musea i archivu města Prahy a zvlášť pro ozdobnou výpravu zasloužily pozornosti privilegia měst pražských, daná Ferdinandem III. r. 1649 — ale jinak písmo běžné potřeby bylo omezeno (z něho pozornost mohla vzbuditi ukázka písma městských knih českých, zastoupených nejstarší knihou města Prahy a českou vůbec od r. 1310) a vybrány četné krásně psané a iniciálkami bohatě zdobené rukopisy st. 13. až 17. Na nich dobře mohlo se sledovati, jak písmo latinské v tomto období se utvářelo a měnilo, a poněvadž valná většina rukopisů byla původu českého, předváděl se jimi především vývoj písma domácího, jenž ovšem šel v těsné souvislosti s vývojem písma v západní Evropě. Vypočítávati tyto rukopisy, jichž bylo více než 50, bylo by zbytečno; stačí jen upozorniti na vzácný žaltář ostrovský

z 1. poloviny 13. stol. (z knihovny kapitulní) a antifonář sedlecký ze 13. stol. (z knihovny universitní), misál Jana ze Středy nebo Jana Očka z Vlašimě ze 14. stol. (z knihovny kapitulní) s krásnými iniciálkami, žaltář roudnický z 2. polovice 14. stol., mající rovněž bohaté vyzdobení, bible z 15. stol., právní rukopis staroměstský z doby kolem r. 1420. Mezi knihami mladšími ze století 16. zvláštní skupinu činily kancionály dílny Jana Táborského z Klokotské Hory, jehož práce jsou hojně rozšířeny po městech českých, s latinským graduálem kostela sv. Víta z r. 1552 v čele. Jimi podán byl doklad písařství knih ze řemesla a výzdoba jejich byla vděčným předmětem studia. Nádherně psané rukopisy humanistické uzavřely pak v podstatě sbírku vystavených knih, neboť písmem humanistickým je ukončen téměř vývoj písma umělého, jež je víc a více nahrazováno tiskem. Písmo vyvíjelo se od té doby jednostranně jednak z kursivy gotické, jednak z kursivy humanistické pouze pro potřeby denního života. Tím písmo, stávajíc se zcela individuálním, upadalo víc a více a dnešní pokusy o umělé písmo moderní pro přerušení vývoje musí navazovati na vzory staré a od nich hledati východiska.

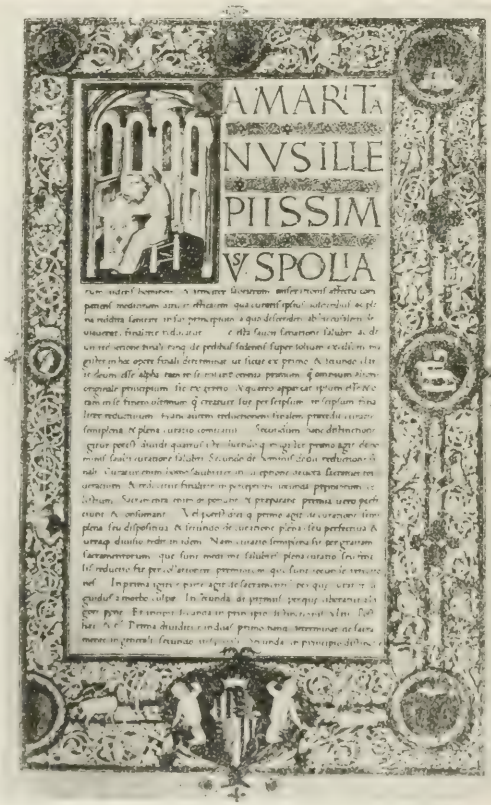
Výstava samozřejmě přinesla mnoho i pro poznání věcí vedlejších, látky psací, úpravy knih a listin, pečetění listin, psaní inkoustem, malování knih a p. Bližší vysvětlení k výstavě po všech stránkách podaly pak přednášky, jež měli prof. dr. Friedrich, prof. dr. Chytil a adjunkt dr. Vojtíšek. Není sporu, že výstavou, které dáno bylo jméno výstavy umění písařského, aby vynikl základní její ráz, učiněn byl zdařilý náběh k podniku, který může býti uskutečněn za lepších poměrů u větší míře a dokonalosti, vypraven katalogem, aby účinek jeho zůstal trvalým. Předmět sám je vděčný, a vývoj písma v zemích českých, zařaděn do vývoje povšechného, zaslouží, aby byl náležitě osvětlen a význam jeho zhodnocen. *V. V.*



POLOKURSIVA KRÁLOVSKÉ ČESKÉ KANCELÁŘE Z 1. POL. XIV. STOL.
Privilegium Jana Lucemburského Starému městu pražskému z r. 1316. Z archivu hlav. města Prahy.

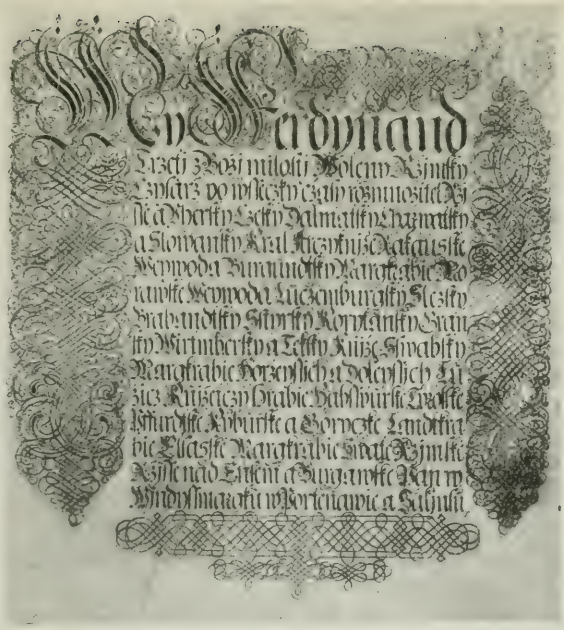
POSMRTNÁ VÝSTAVA JANA PREISLERA.

Nekrolog v prvním svazku „Umění“ líčil a hodnotil vývoj Preislerův, jak jevil se v dílech veřejně známých. Posmrtná výstava, jež vynesla mnoho prací neznámých a zapomenutých, nemění v celku charakteristiky, tam podané. Na výstavě, Vincencem Benešem spořádané, vystupují jednotlivá období Preislerova vývoje neobyčejně určitě a plně, takže pro nás, vrstevníky, jest uspokojivým přehledem Preislerova díla. Mimo díla v Moderní galerii visící a nepřenosné dekorace interieurů nechybí tam žádná z prací umělecky závažných a pro vývoj umělcův důležitých. Novum jest soubor obrazů, vzniklých asi v údobí 1912–18, které dokládají uměleckou činnost Preislerovu posledních let před jeho smrtí. Jest to klasická perioda Preislerova tvoření, klasická klidnou, harmonickou pohodou, jež proniká obrazy po stránce obsahové i formální. Byla to doba, kdy Preisler, poznav uměleckou bezvýslednost rozumování a teoretisování, jež jej po nějakou dobu mučilo, rozhodl se řešiti všechny naléhavé umělecké otázky, jak je přinášela doba, barvou a štětcem. Několik základních komposičních motivů opakuje v náčrtcích, obrazech menšího i většího formátu. Mnohý z nich jest opakován několikrát a zdánlivě beze změny v komposici i barevném výrazu, nicméně pozorný pohled odkryje v nich různosti pro výraz závažné. Preisler nedotýkal se rád náčrtu a obrazu hotového. Objevil-li místo neuspokojivě vyřešené, maloval raději znova, opakoval celou komposiční a barevnou sestavu až na podrobnost, jejíž opravu považoval za nezbytnou. V komposici pozorujeme prostotu i jednoduchost klasickou. Skupiny figur jsou spiaty osnovou, jež jest vyzkoušena malířstvím věků, a všude jest patrna snaha působit klidem, jakým působí na nás galerijní díla. Objeví-li se tu a tam vliv moderní, vychází z pramene staromistrovským ideálem naplněného, jak tomu bylo u Cézanna, který chtěl tvořiti díla moderní, jež by působila obšťastňujícím dojmem, vyvolávaným uměním starých mistrů. V koloritu vzdal se Preisler definitivně dráždivých, ostrých pigmentů, tlumil kvality, používaje odstínů. Obrazy této doby mají teplý, gobelinový rozvrh, který není prolomen ani sytější barvou, jež někde mluví rozhodným slovem v barevné sestavě celku. Tu a tam hraní se z náčrtků obraz definitivního tvaru, mnohé z nich zůstávají však nezužitkovány. Jsou tam skizzy k dekorativním panneaux, jichž provedení zmařila smrt a jež — po-



HUMANISTICKÁ MINUSKULA XV. STOLETÍ.
Bible z rukopisů universitní knihovny v Praze.

dle všeho — byly by bývaly souhrnem nového formálního poznání Preislerova, jako jím byly malby Obecního domu pro údobí předchozí. Celá výstava a zejména díla této doby poslední svědčí o bolestné pravdě, že ztratili jsme v Preislerovi velkého umělce, že Preisler patří k té hrstce nenahraditelných, jež řídne k žalu vrstevníků, a co víc, k žalu mladších i nejmladších. *M.*



OZDOBNÉ PÍSMO KURENTNÍ Z POLOVINY XVII. STOLETÍ.
Z privilegia Ferdinanda III. Starému městu pražskému z r. 1649.
Z archivu hlav. města Prahy.

VÝSTAVA UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÝCH NÁVRHŮ A STUDIÍ ČESKÝCH UMĚLCŮ

z 2. polovice XIX. stol., pořádaná v měsících červnu až srpnu 1919 v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, je první částí širšího výstavního programu, kterým odčiňuje musejní správa dosavadní opomíjení uměleckého řemesla let 1840—1890. Ve sbírkách předloh uměleckoprůmyslových knihoven, zařízených i u nás podle vzorů vídeňských a berlínských let 1870—1880 a naplněných spoustami reprodukcí a originálů t. ř. ornamentálních rytin z XV. až XVIII. století, nebylo dosud místa pro toto období a tato výstava je skoro objevitelským dílem pro ně. Že se uchýlila výhradně k českému materiálu, je její předností, neboť jenom pomocí podobných výstav je možno nabýti přehledu po materiálu a snažiti se o jeho soustředění ve veřejných sbírkách. Dosud jsou po této stránce opatřeny naše veřejné ústavy velmi uboze, a nebýti soukromých sbírek, sotva bychom nabyli názoru o uměleckém řemesle nedávné doby z návrhů umělců samotných. Snad dá tato výstava i její pokračování popud k soustavné sbírce uměleckých návrhů řemeslných XIX. st. v originálech a fotografických kopiích na místě nejvhodnějším, v knihovně Uměleckoprůmyslového musea.

Výstava nepřináší vývoje, jenom individuality, většinou bez vzájemných vztahů a protichůdné. Chronologicky následují tu za sebou Jos. Navrátil, Jos. Mánes, B. Wachsmann, A. Barvitius a Sob. Pinkas, malíři a architekt, u nichž dosud je živá spojitost všeho umění a kteří nerozlišují umělecké řemeslo jako čtvrtý samostatný obor od oblasti velkého umění architektury, plastiky a malířství. Všestrannost těchto umělců má ještě něco z tradic starého umění dílnového a jenom umělecká kvalita je odlišuje značněji. Protože nebyl vydán katalog, není nevhodno na tomto místě zachovati seznam vystavených návrhů pro budoucnost.

Z originálů provedených podle návrhu Jos. Mánesa byly vystaveny:

Obě strany, stuhy a hrot sokolského praporu z r. 1862, malovaného olejem na hedvábí.

Desky na sokolskou adresu J. Fügnerovi, na Společ. zpěvník a na soutěž o slovanská dramata.

Dřevěný, malovaný pohár.

Lannovo ex libris, ilustrace (Písně, Rukopis), záhlaví časopisu Von Haus zu Haus, legitimace Spolku výtvorných umělců 1850.

V návrhu nebo skizze:[1])

Slavobrána pro slavnost svěcení karlínského chrámu 1854.

Dvéře karlínského chrámu (varianta).

Strop divadelního sálu v Sobotce.

Karyatidy na domě čp. 1006/II. v Revoluční třídě (dům stav. Svobody).

Náhrobek F. Feistmantla.

Prapor Hlaholu.

Tři vazby, kalich atd.

Skizzy k Orloji.

Madona ve vyřezávaném rámci.

Pamětní lístek 1842, taneční pořádek 1863, initiály.

Jos. Navrátil je zastoupen vzhledem ke své bohaté činnosti chudě; vystaveny z originálů olejové zátiší a allegorie 4 ročních počasí z domu č. 26/II. (Beaufort v Praze) a patronované květiny, z návrhů**) turecký pavillon a voliera zahradní a transparent z r. 1843, komponovaný pro návštěvu císaře Františka I. a Karoliny v Praze, v litografii Vettersově.

Wachsmannovo dílo zastoupeno je způsobem, který vyčerpává všechny složky jeho umění, dík pietní péči rodiny, která zachovala umělcovu pozůstalost ve vzácné úplnosti.[3])

Proti B. Wachsmannovi působí stejně pilný a svědomitý A. Barvitius[4]) akademicky, ba suše. Vystavené návrhy na kostel sv. Václava na Smíchově, na grottu v Gröbovce, na obrazárnu na nábřeží Fr. Josefa (1871), na

---

[1]) Ještě uloženy ve sbírce Spol. vlast. přátel umění v Rudolfinu návrhy na další desky, na pažbu pistole (pro závod Lebedův), na gotické hodiny na konsole, na pěnovou dýmku. Kromě toho schází návrh mříže u kaple sv. Kříže, na almanach na oslavu svatby císařovy, na obálku Sebraných spisů Koubkových atd.

[2]) Studie k liběchovským malbám prodány nedávno ve Vídni v závodě Malotově.

[3]) V poslední době získáno několik prací do gallerie Waldesovy.

Veliká činnost Wachsmannova jako kreslíře starožitností (což v jeho době více než soupis nebo ochranu památek mělo cílem shromáždění předlohového materiálu k vlastní práci) je pouze naznačena několika výkresy monstrance mělnické (1870) a tří se sedmi lobkovických relikviářů na Vráži (1876).

Z originálů, provedených podle jeho návrhů, jsou vystaveny lité kříže, svícny, loďky a hotová lampa na věčné světlo, i její model.

Návrhy obsahují nejrůznější druhy uměleckého řemesla k účelům církevním i profánním, formálně opírají se o středověké slohy a kde jenom výjimkou užito renaissančních nebo orientálních tvarů (čestné poháry, adresy, šperky) je to na úkor umělecké hodnoty. Vedle celkové výzdoby kaple sv. Kříže v Praze (návrh nást. malby v pause, zařízení a rouch ve fot.) vystaven návrh na gotický nosič hodin a lamp pro pražská rozcestí (1884), na renes. pylon k uliční dekoraci a na skříň pro akvarely, pořízené obcí při příjezdu korun. prince Rudolfa (1884), na románský tabernakl pro chrám karlínský (kolem 1860), na gotický oltář a tabernakl k Mariánskému oltáři do Týna (1864), na got. oltáře pro venkovský kostel a pro Karlov. Další stavební práce jsou gotické a barokní dveřní kování a dvéře zámecké kaple v Břežanech (1885).

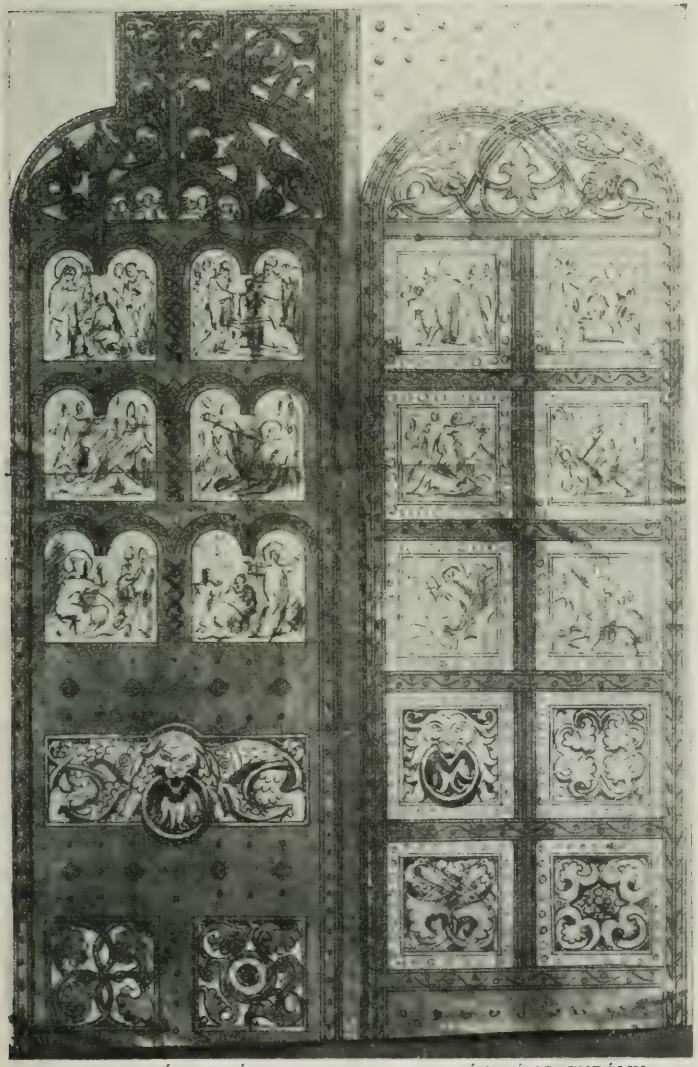
Církevní nádoby a nářadí, v činnosti Wachsmannově jistě nejhojněji zastoupené, jsou ve výstavě předvedeny v návrzích románského kalicha a věčné lampy pro Karlín (1868), gotického svícnu (18[illegible]) a dvou monstrancí (1876 a 1877), kaditelnice (kol 1880) a ve fotografiích kasulí pro karlínský chrám. Příbuzný těmto pracím je návrh na pedelské hole české University a její lékařské fakulty (kol 1885). Světské předměty uměleckoprůmyslové, v ten čas jen výjimečně pořizované podle zvláštních návrhů umělcových a značně slabší práce jak v invenci tak ve formě, ukazují návrhy renaissančních šperků a stolních ozdob i čestných pohárů (dostihová cena, jubilejní pohár s drahokamy, pohár pro hraběte Althanna 1878, dostihová cena se znaky českých šlechticů kolem 1880).

Konečně bohatě jsou zastoupeny návrhy na vazby (Thunovská 1870, jubilejní se znaky Harrachů a Lobkoviců 1877, adresa Němců kyjevských německému císaři 1878, adresa města Prahy císaři rak. a císařovně 1879) a na čestné adresy (renaissanční K. Hohenwartovi 1871, gotické J. Königswarterovi, div. řediteli F. Empergerovi a kancléři F. B. Beustovi 1875, románská K. A. Höflerovi 1878), které patří k nejsvěžejším pracím, zde vystaveným.

[4]) Celá umělecká pozůstalost Barvitiova je uložena od r. 1902 v knihovně Uměleckoprůmyslového musea.

podstavec pomníku Jungmannova v Praze a na celou řadu prací, pro Křesťanskou Akademii objednaných, ukazují vyrovnaného člověka, který rychle dosáhl vrcholu umělecké potence a na něm setrvával bez váhání, umělce zatíženého teoretickou badavostí a slohovými skrupulemi.

Velmi radostným překvapením pro návštěvníky výstavy je exposice Sob. Pinkase.[5]) Jeho návrhy na malované gobeliny, na majolikové mísy (šest variant), na porculánové ciferníky, na emailované a leptané práce (dýka, lovecký nůž, zámek pušky), na vějíř jsou takové živosti a původní vynalézavosti, že překonávají zcela tíseň, která nás vždy provází při pracích z této doby, vidíme-li jich bezradnost slohovou a jich chtěnou malebnost. I na jiných pracích, jako vystavených ilustracích (1847), písních a divadelních kostymech, pozorujeme vysokou kulturu a obratnost; méně jisto je, jak by byly působily v provedení návrhy maleb pro kapli sv. Kříže v Praze a tympanon v Auforgies.



JOS. MÁNES: NÁVRH PRO VRATA KARLÍNSKÉHO CHRÁMU.

Jenom dvěma pracemi byl zastoupen V. Levý (modely reliefu sv. Václava z r. 1858) a náhodně jen byli představeni návrhy diplomů J. Hellich (diplom měšťanský Ferd. Náprstkovi 1849), F. X. Tkadlík (diplom spolku pro církevní hudbu A. Náprstkové 1857) a K. Svoboda (diplom Musea král. českého F. Náprstkovi 1861 a Svatoboru A. Barvitiovi 1878). *ZD. WIRTH.*

VÝSTAVA S.V.U. MANES VE ŠVÝCARSKU.

Za podpory vlády, zejména osvětového odboru ministerstva školství a národní osvěty a propagačního odboru ministerského presidia, pořádá S.V.U. Manes serii výstav ve švýcarských městech. Z členstva spolku jest zastoupen ve výstavním souboru 51 umělec 95 olejomalbami, 95 grafikami a pracemi architektonickými, 46 plastikami a vý-

[5]) Z majetku rodiny Pinkasovy.

robky uměleckého průmyslu. Francouzský katalog doplněn 11 reprodukcemi a úvodní informativní studií F. Žákovcovou. F. Kysela provedl barevnou litografií působivý plakát. Jest nesporno, že tato výstava má pro nás veliký význam nejen kulturní, ale i politický, a jest si přáti, aby se setkala s plným úspěchem. 5. července byla zahájena v Bernu, po němž budou následovati města Curych, Ženeva, Lausanne a Basilej.

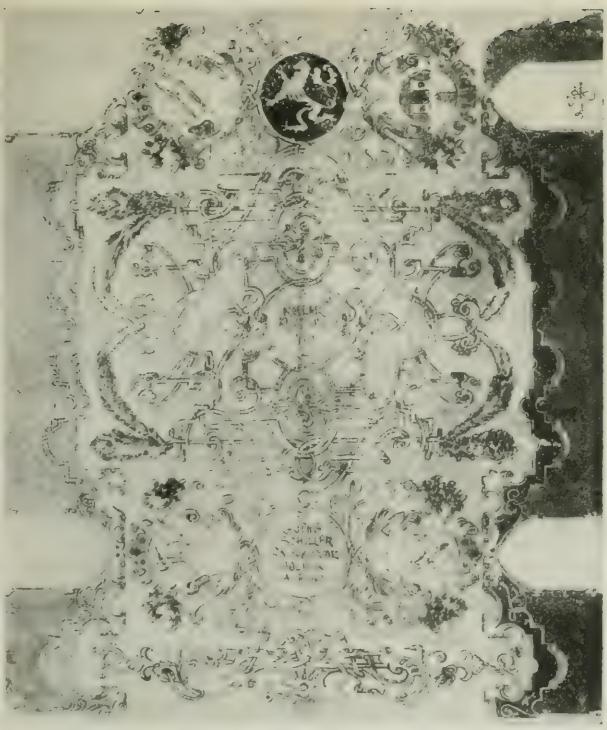
JOSEF MÁNES: NÁVRH KNIŽNÍ VAZBY.

SOUTĚŽ NA POMNÍK SVATOPLUKA ČECHA PRO JUNGMANNOVY SADY NA KRÁL. VINOHRADECH.

Byla to od počátku války první soutěž, svolávající umělce k práci důstojné a platící památce osobnosti národu drahé, proto dalo se čekati, že účast bude veliká a výsledek potěšující. Kdož příliš očekávali, byli jistě zklamáni. Předpoklad, že nashromážděné a k nečinnosti za války odsouzené tvůrčí síly se vybijí při první příležitosti způsobem skvělým, selhal, ukázalo se, že nastal spíše jakýsi pokles uměleckého chtění. Snad nebylo na žádné z předešlých soutěží na veřejné pomníky tak patrno, že schází nám dobrá tradice, jež by bránila, aby se neopakovaly jisté typické chyby, tolikrát se už vyskytnuvší. Soutěži této scházela úroveň. Vedle prací značné umělecké ceny sešly se návrhy nepatrné hodnoty, k nimž přidružilo se i několik věcí, jež byly výplody diletantskými. Bylo už poukázáno, že u závažnějších prací této soutěže uplatňovali se architekti povážlivou měrou na úkor sochařů a že kvalita práce architektonické převyšovala hodnotu práce sochařské. Nebylo velkých sochařských myšlenek, nebylo odvahy upustiti od konvenčních pomníkových typů. Porota postihla dobře, kde bylo těžiště soutěže. Přiznala ceny Štursovi-Janákovi, jejichž návrhy vynikaly originálním pojetím myšlenkovým i formálním, a Kofránkovi-Duffkovi, již podali ve svém návrhu myšlenku úvahyhodnou. Čestné místo mezi nimi zaujal Plichta, jehož návrh měl svoje umělecké těžiště v znamenitě vyřešeném architektonickém podstavci. *A.*

SOUTĚŽE NA POŠTOVNÍ ZNÁMKY.

První naše známky podle návrhu A. Muchy neuspokojily asi nikoho, proto ministerstvo pošt a telegrafů vypsalo soutěž na nové poštovní známky, jejíž výsledek přes složení poroty jest uspokojující. První cenu dostal Fr. Kysela, druhou Al. Mucha, třetí Fr. Kysela, čtvrtou Jar. Benda. K zakoupení a provedení



JOS. MÁNES: NÁVRH STROPU PRO DIVADLO V SOBOTCE. Kol r. 1854.

navrženy ještě tři práce Kyselovy, jedna Mudruňkova, čestné uznání přiřčeno práci Kotíkově a návrhu malířky Vejvodové.

Krátce poté pak vypsalo ministerstvo ve srozumění s poradním sborem výtvarným při ministerstvu školství a národní osvěty novou a to užší soutěž na dvě známky příležitostné (známka „28. října 1918“ a „Sirotám našich legionářů“) a na veškeré známky výplatní. K soutěži vyzvalo malíře Jar Bendu, V. H. Brunnera, V. Hynaise, Fr. Kupku, Fr. Kyselu, Al. Muchu a Jak. Obrovského. Návrhy dodali jedině Benda, Brunner a Obrovský, pouze však na známky příležitostné, takže známky výplatní si bude ministerstvo pošt a telegrafů nuceno objednati. Došlé návrhy poctěny cenou a sice: první V. H. Brunner (známka „28. říjen 1918“), druhou Jar. Benda („Sirotám našich legionářů“), třetí Jak. Obrovský (známka „28. říjen 1918“). Tato však provedena nebude.

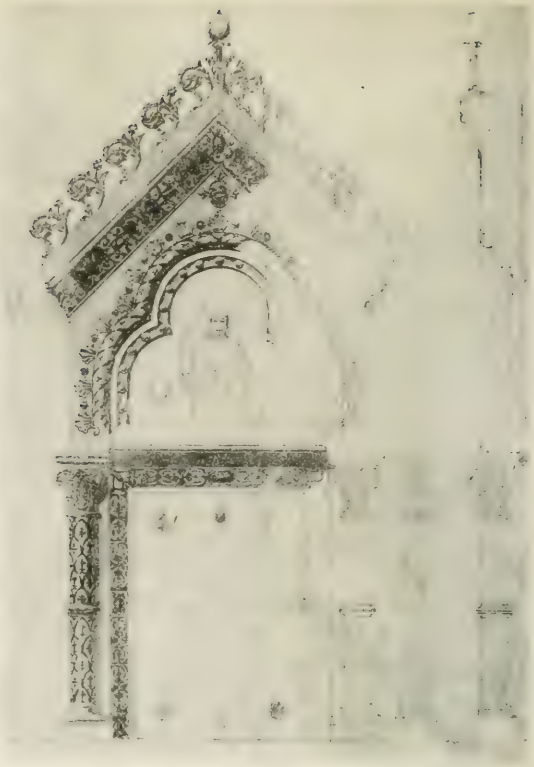
SOUTĚŽE.

Československý cizinecký úřad uspořádal soutěž na propagační plakát republiky k reklamním účelům v cizině. Došlo celkem přes 50 návrhů, z nichž však ani jediný nevyhovoval úplně konkursním podmínkám. Proto nebyla udělena prvá cena a přiznána II. cena návrhu prof. Fr. Kysely (800 korun), dvě čestná uznání návrhům A. Sedláčka a J. Solara (po 400 K).

Ministerstvo školství a národní osvěty vyzvalo několik umělců k uzavřené soutěži na plakát pro hudební festival v Paříži a Londýně. Z vyzvaných umělců zaslali návrhy prof. Fr. Kysela, Joža Úprka, J. Benda, prof. A. Hofbauer a J. Wenig. K provedení určen návrh prof. Fr. Kysely a Joža Úprka byl porotou vyzván, aby dokončil zaslanou skizzu.

Knihkupectví československého učitelstva Josef Rašín uspořádalo soutěž na pamětní legionářský list, který má býti umístěn ve veřejných budovách a který vepsanými jmény má upomínati na ty, kteří bojovali za hranicemi. Rozhodnutí soutěže bylo ponecháno ministerstvu školství a národní osvěty a zvláštní porotě. Soutěže súčastnil se 81 umělec. První cena udělena návrhu K. Vika (2000 K), druhá cena A. Mudruňkovi (1500 K), třetí cena K. Špillarovi (1000 K). Kromě toho udělena dvě čestná uznání návrhům prof. Fr. Kysely a J. Meteláka (po 1000 K).

Při soutěži náčrtků na stavbu krematoria v Pardubicích prvá cena nebyla udělena. Druhá cena udělena náčrtkům arch. P. Janáka (1300 K). Další ceny po 900 K uděleny



BEDŘ. WACHSMANN: NÁVRH VĚČNÉ LAMPY A TABERNÁKLU PRO KARLÍNSKÝ CHRÁM. — 1868.

projektantům: O. Polákovi, staviteli v Lounech, arch. Vl. Škárovi v Brně a arch. B. Feuersteinovi v Praze. Čestná uznání přiřčena projektantům s hesly „P“, „EST EST EST“ a „Žehrov“.

PŘEDNÁŠKY.

Umělecko-průmyslové museum v Praze uspořádalo letošního roku tři cykly přednášek a to o umění písařském, o českém umění výtvarném v XIX. stol. a za součinnosti družstva „Artěl“ cyklus přednášek z oboru uměleckého průmyslu a řemesla. V prvém cyklu přednášeli dne 19. ledna prof. dr. Gustav Friedrich O vývoji písma, dne 26. ledna dr. Václav Vojtíšek O látkách psacích a způsobu písma ve středověku, a dne 9. února prof. dr. Karel Chytil O malířské výzdobě rukopisů středověku a renaissance. V druhém cyklu přednášeli dne 16. února dr. Karel Guth O monumentální architektuře v prvé pol. XIX. stol., dne 23. února dr. Zd. Wirth O zámku a měšťanském domě v prvé pol. XIX. stol., dne 9. března Rudolf Kuchynka O Josefu Navrátilovi, dne 16. března dr. F. X. Jiřík O Karlu Purkyňovi a dne 23. března dr. F. X. Jiřík O českém skle v prvé pol. XIX. stol. V třetím cyklu přednášek, konaných vždy o 11. hod. dopolední, přednášeli dne 9. února dr. F. X. Jiřík O stylismu v uměleckém průmyslu středověkém, dne 16. února dr. Zd. Wirth O vývoji formy v uměleckém řemesle XIX. stol., dne 23. února Ješek Hoffmann O novodobé reformě uměleckého průmyslu a dne 2. března dr. Jaromír Pečírka O moderním příbytku.

Na vyšších ženských kursech, pořádaných

Vyšší dívčí školou v Praze, přednášeli ve školním roce 1918—1919 z oboru dějin výtvarného umění: Dr. Karel Guth o dějinách románské architektury v Čechách a dr. V. V. Štech o dějinách českého románského a přechodního malířství a plastiky. Dra V. V. Štecha zastoupil po několika přednáškách dr. Jaromír Pečírka.

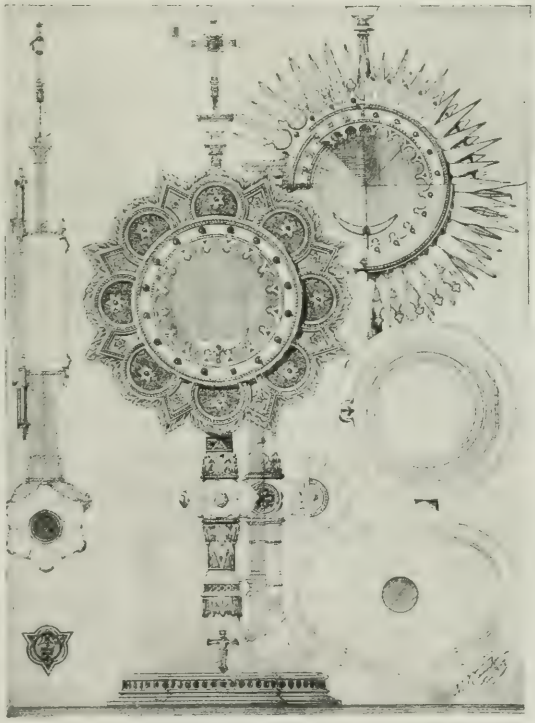
PUBLIKACE.

Vladimír Silovský: Vltava v Praze.

(Šest leptů s úvodem Antonína Macka. Praha 1918. Nakl. F. Topič.)

Mladý grafik, žák Švabinského, spojil šest svých listů úhrnným názvem Vltava v Praze v celek. Ale jeho práce není cyklem komponovaným, jemuž by byla Vltava, čarovná osa země a nejvlastnější tvůrce jedinečného útvaru jejího hlavního města, thematem postupně rozváděným a budovaným do jednotné související skladby, která by vystihla, jakým architektonickým a hudebním motivem je v našem městě jeho řeka. Silovský nezabývá se ani výlučně tokem samotným, ale ani také výhradně jeho polohou v krajině, nýbrž předvádí ve svých listech pohledové úryvky a osobní dojmy a poznámky, vlastně volné variace thematu řeky v městě. Je impresionista rodem i uměleckou výchovou, jemný a nervósní analytik momentních stavů, nikoliv epický vypravěč bytí a děje. Tak v jeho leptech Vltavy je vlastně velmi málo vody, protože nezabývá se řekou jako látkou, v jejím ústrojenství a pohybu a jenom zběžně načrtává základní kontrasty tekoucí vody a pevného břehu, ba začasté až stírá látkové rozdíly a tvarové hranice jevů. Neboť více než voda, kamení a vegetace zajímá jej atmosféra, vzduch, jež je obklopují, světlo, které věci prozařuje a mění její vzhled a zakrývá jejich strukturu. Podati atmosférický dojem, mihotání etéru pohlcujícího všechny pevné rozměry a tvary, tavícího věci i lidi v pouhé světelné náznaky a opěrné body pohybu atmosféry — takový je asi Silovského umělecký cíl. Jeho listy jsou bystré poznámky o pražské atmosféře, někdy příliš internacionálně citěné, nikoliv stavěné komposice. Autor osvobodil se od pouhého popisu, ale nepronikl ještě k podstatě svého námětu, nevyjádřil jeho vnitřní sklad a ráz, nepřelil svoje dojmy v definitivní slohově čistý vid. Nevyjádřil Vltavu jako celek hudební, jako monumentální krajinnou architekturu, výtvarnou obdobu Vltavy Smetanovy, ale nepřiblížil se také dosti její hmotnosti, nevyjádřil celou vlahou pohodu a smyslnost života na Vltavě v krásných dnech letních, ruch a tempo života řekou způsobovaného. Za to jsou jeho listy kultivované grafické práce.

V. V. ŠTECH.



ANTONÍN BARVITIUS: NÁVRH MONSTRANCE PRO KARLÍNSKÝ CHRÁM.

Fr. Žákavec, Chrám znovuzrození.
(O budovatelích a budově Národního divadla v Praze. Vydal Jan Štenc v Praze 1918.)

Jen na pokraji vzrušených dnů mohla býti psána tato kniha jemně cítícím člověkem vřelého srdce, který v radosti i úzkosti hleděl zpět v ono krásné slovanské jaro, v němž před lety se zrodil jedinečný umělecký čin, posvěcený mládím a nadšením národa i jeho tvůrců. Nebyl to snadný úkol, jehož se podjal Žákavec, neboť jest málo památek, jimž by patřila úcta a láska té síly a všeobecnosti jako u našeho Národního divadla. Toto bylo heslem v dobách, kdy národní obětavost podala své nejkrásnější a nejdojemnější důkazy, Národní divadlo bylo ztělesněním všech tužeb národa, který se s ním radoval i rmoutil. Jeho slavnostní dny byly svátkem celého národa, jeho pohromy celonárodním smutkem. Čas neubral na velikosti této lásky k dílu i jeho dělníkům, která naopak den ode dne rostla, aby se rozšuměla až opojnou písní loňských květnových dnů. Psáti o díle takto posvěceném v době, kdy ještě jasně zní v paměti jásavý zvuk jeho jubilejních slavností, jest jistě choulostivé. Odvážiti se toho a neztroskotati může jen ten, kdo dovede se nejen hluboce zamysliti, ale i citlivě resonovati a myšlenku pevně zkouti v plastické slovo. A Žákavec nepodlehl. Ač kniha jest založena na pilném studiu a důkladné znalosti bohatého materiálu, jest zvládnuta s lehkostí, jež nemá u nás časté analogie. Čtete krásnou prósu, lehce plynulou, bohatou obrazy a myšlenkami, téměř neslyšně promísenou daty a fakty, prósu, jež neunaví a přiblíží a objasní vám předmět až k domnění, že jste chodili kolem něj hluši a slepi. Hned na začátku knihy věnovaném popisu budovy s ostrou přesností a širokou důkladností, která by mohla býti osudná pro autora menší introspekce a slohové vyspělosti, poznáváte přednosti a tajemství Žákavcova poměru k práci i tématu. Budova jest mu živým organismem — povšimněte si jeho antropomorfisujícího popisu — jen zdánlivě klidným ve své renaissanční vyrovnanosti. Autor ji rozkládá v jednotlivé části, cítě dramatičnost jejich vzájemných vztahů, vykládá jejich formální krásu i ideovou náplň, aby místy proložil popis letmou retrospektivou a výstižnou charakteristikou. Nezůstává jen u budovy a její výzdoby. Zamýšlí se nad samou podstatou divadla, jeho vývojem, sleduje počátky a osudy našeho novodobého divadelnictví až do zbudování Národního divadla, líčí slavnostní položení základního kamene, tragedii 12. srpna 1881 s účinnou evokační schopností, která dovede zpřítomniti. A mluví-li o umělcích, co umí říci nejen o jejich díle, ale i osobnosti. Jak dovede vyzdvihnouti umělecky mladý a pružný zjev J. Zítka a odstíniti akademické zasáhnutí Schulzovo, co vyčísti ze záhadně uzavřené kapitoly manesovsky laděného díla Tulkova! O Alšově Vlasti, dnes nejdražší části malířské výzdoby, nebylo řečeno slov hlubších, vroucnějších, ale i kritičtějších. Autor přihlíží ku genesi celého díla, zastavuje se ne pouze letmo u otázky spolupráce Ženíškovy a řeší tuto složitou záhadu, která jest bolavým místem v životě Alešově, způsobem, možno říci, definitivním. A s nemenším porozuměním dovede chápati i ostatní: mladého Myslbeka, poetického Mařáka, obratností udivujícího Brožíka, o jehož rehabilitaci se pokouší ne nezajímavě, a jiskřivého Hynaise. A co jest na knize nejcennějšího: její vyrovnanost nejen v poměru fakta k výrazu, ale i jejího slavnostního tónu, který není nikde porušen a její vážnosti, s nímž mluví o období a osobách, které se poslední generace neprávem naučily odbývat s jakýmsi pohrdavým úsměškem. Národní divadlo a jeho generace nalezlo svého vykladače.

KAMIL NOVOTNÝ.

Al. Till, Chrám sv. Panny Barbory v Kutné Hoře.

(Vyšlo jako 11. svazek Uměleckých památek, vydávaných F. Topičem v Praze.)

Rozsah těchto malých knížek nutí k redukované formě, která jest z nejtěžších, chce-li autor říci více než několik suchých dat. Till patrně neměl vyšších ambicí, o čemž ostatně přesvědčila jeho chaotická monografie o Kutné Hoře, vyšlá před 3 roky. Proti této znamená nový svazek Uměleckých památek jistý pokrok, patrně vlivem uzavřenějšího tématu. Autor však opětně nepřináší nových poznatků, závisí úplně na literatuře, hlavně na Wirthově Kutné Hoře, přejímá její datování, a tam, kde se snaží býti samostatný, datuje buď chybně nebo stylistickou obměnou údaje Wirthova. Tak gotickou sošku Madony, jež u Wirtha jest datována dobou kol 1480, vročuje v textu do r. 1480, v podpise k reprodukci do konce 15. stol., chorovou lavici, jejíž slohový charakter jest ostatně tak vyhraněn, že není třeba k jejímu určení opory v literatuře, klade povšechně do 15. stol., ač ve své Kutné Hoře ji správně datoval podle Wirtha koncem 15. stol., obraz Stětí sv. Jana v nástavci oltáře sv. Blažeje považuje s jistotou za dílo Ign. Raaba, ač obraz vznikl ve století 17., což u Wirtha jest výslovně zdůrazněno, a ač Raabovo autorství není zajištěno ani u oltářních obrazů sv. Blažeje a sv. Kateřiny, nýbrž Wirthem pouze dohadováno. Úvodní text jest řadou vzájemně nesoudržných odstavců. O barokisaci chrámového vnějšku dozví se čtenář teprve z podpisů k jednotlivým obrázkovým přílohám, ač barokní úprava krytu a stavba spojovací chodby mezi kostelem a jesuitskou kolejí měla přece význačný vliv na změnu chrámové siluety v obraze města a ačkoliv v úvodě jsou zaznamenávány podružné detaily ve změně úpravy kostelního interieuru z této periody. Texty k obrázkům mají býti názorným doprovodem a doplňkem k úvodním slovům, nikoliv však pouze deskripcí viděného. Této zásady Till asi nezná. V podpisu k fotografii kněžiště ze severní strany na př. plýtvá popisem, místo aby rozlišil jednotlivé stavební fáze. Po stránce úpravy vykazuje knížka řadu nedostatků vinou úzkostlivé úspornosti nakladatelovy, která, jak se zdá, svazek od svazku vzrůstá. *K. N.*

Z ČASOPISŮ.

Jan Štursa.

Vřele psaný článek o Štursovi otiskl Hans Tietze ve vídeňských Die bildenden Künste (II. 21). Autor všímá si hlavně kreseb, ukazuje na jejich specificky plastické pojetí. Ve Štursově díle se sjednocuje volnost se zákonitostí. Štursa, Myslbekův žák, vyrůstá z umění, které sice stejně objímá tyto prvky, ale méně přísně je váže. Jeho mladší práce působí naturalističtěji, některé, k dekorativním účelům určené, upomínají způsobem stylisace na pathos domácího baroku. Štursa se propracoval. Jeho dnešní sloh se vytříbil podobně jako Maillolův z popudů Rodinových: jest slohově vázán a jest především nikoliv malířský, nýbrž plastický. A tento plastický instinkt jest hlavním nadáním umělcovým.

Jan Preisler.

Slib, který si uložil S. V. U. Manes po smrti Preislerově, byl dodržen. První číslo — vlastně trojčíslo — nového ročníku Volných Směrů jest cele věnováno Preislerově tvorbě. Vincenc Beneš zajímavě vykládá Preislerovo dílo a ujasňuje i jeho poměr k posledním proudům v malířství, Vlastimil Rada vzpomíná Preislera učitele a Otokar Nejedlý otiskuje řadu vřelých osobních vzpomínek. Dodatkem k těmto článkům jest obšírný výtah ze zajímavé studie o umělci, kterouž svého času otiskl v Kmeni malíř Zd. Kratochvíl.

Zprávy Volných Směrů.

Vzhledem k panujícím poměrům v tiskárnách začaly Volné Směry vydávati pod tímto názvem kroniku ve zvláštním, odděleně vycházejícím měsíčníku, aby umožnily rychlou a pravidelnou informaci o všech aktualitách uměleckých a všeobecně kulturních. Obrazová čísla Volných Směrů budou vydávána jako větší celky.

Ochrana památek.

V 29. čísle Cesty věnuje prof. dr. K. Chytil svoji pozornost bývalé Ústřední komisi pro ochranu památek ve Vídni článkem Finis vídeňského c. k. „Denkmalamtu". Vzpomíná jeho založení, postupné reorganisace, která pro nás končí r. 1912 založením zemských konservatorátů. Autor vytýká její centralisační tendenci, která vzbudila u nás odpor hlavně nepřijatým návrhem zákona na ochranu historických a uměleckých památek a novým statutem centrální komise potvrzeném r. 1911. Nejhorším činem bylo – podle vlastních slov – roztržení země. Ochrana památek v Čechách rozdělena mezi českou a německou sekci zemského konservatorátu, jež, vzájemně samostatné, byly podřízeny přímo vídeňské centrále, takže jsme měli v zemi a v samé Praze orgán, který o našich věcech rozhodoval bez jakékoliv naší spoluúčasti. Chytil vítá s povděkem zánik Ústřední komise pro nás a přeje si, aby v ní byl spatřován vzor, podle něhož se říditi není radno.

Chytilův článek dotýká se, jak patrno, pouze politického pozadí Ústřední komise, nikoliv vlastního programu památkového. Chytil nechce rozhodovati, jak sám praví, co bylo dobrého v jejích snahách po odborné stránce ať v principech, ať v praksi v poslední fázi jejího vývoje. Přes to však neodpustí si mluviti jedním dechem v této souvislosti o chvalořečnících Ústřední komise, ač musí věděti, že sympatie našich mladších, ať již historiků nebo architektů, nepatřily její politice, nýbrž jejímu programu, který prohloubiv poměr k památkám minulosti postavil jejich ochranu na vědeckou basi a který znamená ve vývoji úřední ochrany památek nepopíratelný pokrok proti do té doby panujícímu diletantismu. Centralisační tendence byla i zde potírána, i na této straně byla zdůrazňována nutnost administrativní decentralisace, ovšem při ideové jednotnosti pro celý stát. Těchto věcí pochopitelně autor nevidí. Zdá se, že článkem se měl také k nám svézti – mluveno autorovými slovy – „těžký politický kontraband".

Jan Petr Molitor.

R. Kuchynka uveřejnil v Památkách archaeologických (XXX. 85) článek věnovaný Molitorově činnosti v Čechách, která spadá mezi leta 1730—1756. Kuchynka sleduje hlavně jeho činnost v oboru malby freskové a po důkladném vyčerpání biografických dat a přehledu jeho ostatní činnosti rozebírá historii i vývoj jeho fresek Hartmanova domu v Praze, kostelů v Liběchově a Uhřiněvsi a zámků v Hoříně a Dobříši. O Molitorovi není známo, byl-li v Italii, ale okolí, nesené italskými vlivy, učinilo i z něho dovedného routinéra, který pracoval podle cizích vzorů, jež poznal buď přímo, neb prostřednictvím rytin. Učil se od Rainera. Přes to, že nedosáhl jeho monumentality, má čestné místo ve vývoji naší freskové malby. Studie je zase dalším článkem soustavné činnosti R. Kuchynky, věnované barokním freskařům v Čechách. Kuchynka vyčerpal postupně materiál, uložený v cechovních knihách malířských pořádků pražských a přistoupil nyní k zpracování činnosti jednotlivých umělců. Je to jediný možný způsob, aby byl získán materiál pro souvislé vylíčení českého malířství barokního.

30 OCT

Max Švabinský: Josef Mánes. Lept.

ETIKA MÁNESOVA DÍLA.

České veřejnosti stal se tímto rokem obrys Mánesovy umělecké bytosti zřetelnějším a pevnějším. Slavnost v Pantheonu byla skvělou, slibnou předehrou k tomu, co následovalo a co zjevilo zraku všech, že v Mánesovi oslavujeme skutečného národního genia, velkého Čecha a jedinečného umělce. Výstavy, trojmo rozvržené, obsáhly bezmála celou úrodnou žeň Mánesova umění a sokolský červen přispěl, že k Mánesovu dílu putovala nejen Praha, ale i venkov československý. Avšak netoliko to: výstavy poskytly mnohé poučení i těm, jimž Mánesovo dílo bylo už dříve předmětem badání, neboť nebylo dosud příležitosti přehlédnouti Mánesovu práci v celcích tak obsáhlých, namnoze i vyčerpávajících. Bylo tu možno po prvé zrevidovati soudy o Mánesově vývoji, oceniti celé to ohromné kvantum umělecké práce, již Mánes vykonal mezi svým dvacátým a padesátým rokem. Po prvé projevila se každému viditelně úžasná mnohostrannost Mánesova ingenia, bohatství jeho tvořivého nitra, z něhož vyvěral nezadržitelně proud čistých a zralých uměleckých myšlenek. Ukázalo se tu, že v Mánesovi měli jsme umělce, jemuž nebylo a není rovno co do tvořivé hybnosti, rozpětí a obsáhlosti výtvarného názoru, formální pohotovosti. Projevilo se přesvědčivě, že Mánes patří k hlavním pilířům naší kultury, že české malířství má v něm pevnou tradiční oporu, jež nebude ještě dlouho překonána.

Jubilejní výstava vynesla již řadu dobrých úvah a poznámek k Mánesovu dílu a její plný zisk pro umělecké badání ukáže se patrně časem. Méně patrný bude asi vliv výstavy na umělce, k nimž pořadatelé, nikoliv bezděčně, ztáčeli její frontu. A není to jen Mánesovo umění samo, jež tu nabádavě mluví k umělcům, jest to ve větší míře karakter člověka-umělce, jenž byl nadán ctnostmi umělcům dnešní doby namnoze se nedostávajícími. Výstava ukazuje, jaký hrdinný a veskrze mravný byl karakter Mánesův, jakou uměleckou čistotou skvěla se jeho duše, jaká nepoddajnost vyznačovala jeho umělecký vývoj.

Mánes byl povždy věren sobě samému, byl oddán svým ideálům tolik, že neslevoval nikomu a v ničem. V jeho díle lze najíti i práce slabší i snad druhého řádu, není v něm však jediné práce jevící mravní nízkost a nevážnost Mánesova uměleckého sebevědomí. Nenajdete v celé té spoustě obrazů, náčrtů a kreseb práce, jež by jen zdaleka páchla kyčem, jež by se snižovala k úrovni obecného vkusu. On, jenž po celý život zápasil s nedostatkem, neponížil nikdy v sobě umělce a zakázka, sebe úskočnější a nebezpečnější, byla mu důvodem, aby ukázal, že tvůrčí duch posvětí každou všednost. Víme, že nebyl čítán

k umělcům oficiálním, víme, že téměř vůbec nevystavoval, víme i, že nedostalo se mu zakázek, jimiž zahrnováni byli jeho souvěkovci, a přece byl umělcem, jenž tvořil v souznění s duchem doby tak jako žádný druhý a přece byl tvůrcem pevného, vyhraněného stylu, jejž dějiny umění budou povždy považovati za nejčistší projev dobový. U Mánesa opakovalo se, co vyskytovalo se v umění všech dob nepřetržitě, že umělec, roubící si stranou vyjetých cest svůj byt, jest duchu doby věrnější než veřejností uznané veličiny, že rozumí lépe tajemným hlasům věku, než representanti umění oficiálního. Mánesova umělecká mravnost a svědomitost jeví se na každém pokresleném útržku papíru, v každé práci příležitostné, z nichž mnohá svou povahou málo souvisí s uměním.

Mánes trval po celý život na uměleckém názoru jeho přirozenosti a vlohám odpovídajícím, nekolísal, neměnil, nepachtil se za ničím, co bylo mimo jeho umělecké předurčení. Přehlédneme-li jeho dílo od dětských počátků až po díla posledních let, zjistíme, že žádný vliv, žádný příklad nebyl s to, aby ho strhl s cesty, již si vytkl. Byl nejednou dotčen vlivem cizího velkého uměleckého zjevu, leč tento dotek neuvedl jej do rozkyvu, ohrožujícího jeho vývojovou dráhu. Učil se, přejímal, ale jen tolik, kolik hovělo jeho pevnému uměleckému názoru; zůstal svým, poznav Cornelia, Genelliho, nezradil sebe, podléhaje kouzlu Schwindovu. Byl věren svému předurčení i v pozdním věku, když už jeho umělecký program překonáván byl novým vyznáním, a nic nezmenšilo jeho velikost, že lpěl na linii a kresbě v době, kdy realisté hledali spásu v barvě. Přátelství Karla Purkyně k Mánesovi ukazuje nejlépe, jak skutečné umění dovede spoutati umělce různých výtvarných názorů a jak skutečný umělecký karakter vynutí si obdiv a úctu i u mladších a jinak smýšlejících. Mánes vytrval a odešel jako hrdina nepřemožený a obdivuhodný.

Po souborné výstavě Mánesově ví veřejnost, jaká inteligence, jaká vzdělanost podporovala vznik a růst jeho uměleckého díla. Mánes patřil k onomu druhu umělců, jimž umělectví je velkým lidským závazkem, již považují za svou povinnost obsáhnouti všechno, co duchový život doby vytěžil, již dávají růsti své tvůrčí myšlence ve zkypřené a zúrodněné půdě všestranného pojmového i intuitivního poznání. Umělci tito jsou prosti naivity nevědomých, prosti poklesků pro i rozumu i citu, chápou věci pod pravým zorným úhlem, postihují cenu a smysl každého jevu, jejž umělecky přepodstatňují. Mánesova vzdělanost, plynoucí z přirozené zvědavosti, dodává jeho dílu nesrovnatelnou vážnost a přesvědčivost. Dotýká-li se svým dílem díla básnického (Národní písně, Rukopis K. D.), projeví se vždy jeho neobyčejný kritický smysl, jímž postihuje,

co z literárního projevu volá po výtvarném vtělení, dovede i výtvarně oddělit lyrické od epického, dramatické od komického. Ilustruje-li (Fausta, Erinnerungen a pod.), kreslí obrázek, jenž konkretně lne k slovu, dává fantasii pohybovat se v mezích představy spisovatelem určené. Maluje-li obraz historický, poučí se o všem, co souvěká archeologie a dějepis o předmětě vědí. Studuje příslušnou literaturu, poučí se o bydle, o nábytku, o kroji, o užitkových předmětech. Jeho umělecká intuice vyplňuje pak mezery vědění a to tak šťastně, že předbíhá namnoze prorocky pojmové poznání. Typika Mánesova Rukopisu K. D. je jedinečným příkladem dokonalé věcné přípravy a intuitivního domyslu scházejících faktů.

K dvěma vytčeným rysům Mánesovy bytosti, mravnosti a vzdělanosti, druží se třetí, neméně velký a příznačný, bezměrná píle. Nutno se pohroužiti do jeho náčrtníků a tisíců drobných i velkých kreseb na listy nahozených, pak i postupně propracovávaných, abychom pochopili, s jakou ohromnou pílí a vytrvalostí formoval Mánes myšlenku, než dozrála v dílo konečné. Už Erben postihl, v čem tkvěla zdánlivá váhavost a liknavost Mánesova tvoření: v neobyčejné svědomitosti, s jakou pracoval na své myšlence, v neochabující autokritice, jež nepřipouštěla, aby vyšlo z jeho ruky dílo nehotové, nevyzrálé. Každé sebe drobnější a skromnější práci předcházela důkladná studijní průprava. První nápad nabyl tvaru v drobném návrhu, jenž byl pak rozebrán v jednotlivosti; každá figura studována byla na živém modelu, namnoze byla i ta detailována. Studií hlav, rukou a nohou zachovalo se v odkazu Mánesově nepřebrané množství a nepodařilo se dosud všechny určiti a přisouditi. Mánes byl typický okreslovač všeho, co ho zaujalo v životě a ve světě, snášel po celý život pilně, co poskytovala skutečnost zraku, hromadil bohatství formálního poznání, tříbě oko a cviče ruku. Mánes netvořil jen ve chvíli, kdy zasedl k práci; tvořil v bdění i snění, tvořil celým svým životem, svou vnitřní i vnější existencí. Přivtěloval k svému uměleckému vědomí všechno, co jeho oko kde zahlédlo, byl malíř každým nervem, každou buňkou. Inspiraci vyvažoval metodou práce, proto není v jeho díle rozporu mezi možností talentu a výsledkem realisace. Nečekal, až duch svatý snese se nad jeho hlavu, nýbrž upoutal ho k sobě vytrvalou prací.

Mravnost, inteligence, píle a vytrvalost jsou znaky, jež dlužno především vytknouti vedle jiných rysů umělecké tvářnosti Mánesovy, jak se nám dnes jeví. Umělec citlivého svědomí, uvědomivší si tyto věci před dílem Mánesovým, odnese si odtud větší naučení, než kdyby postihl všechna jeho formální tajemství, neboť dílo Mánesovo má v sobě sílu očistné mravnosti. *A. MATĚJČEK.*

ANTONÍN WIEHL.

Historie české architektury v 2. polovině XIX. století obsahuje kapitolu velmi zajímavou a pro historika umění poučnou, která je karakterisována uměleckým působením architekta A. Wiehla a jeho epigonů a nese jméno česká renesance. V XIX. století opakovalo se několikráte, že teoretická formule, myšlenková fikce nebo populární heslo byly východiskem uměleckého stylu, často jepicového života a neveliké ceny, ale málokterá stvořila svým ohlasem v Čechách periodu tak šťastnou, jako stvořilo v naší architektuře úsilí o národní, české a slovanské umění ve svých ryzích počátcích. Souběžných hnutí podobných neschází v Evropě po celé století; již romantism odůvodňoval propagaci středověkých slohů proti empiru národním rázem gotiky, bez ohledu na nevyřešený tehdy spor o původu gotického umění, a stejně nacionální příchuť mělo heslo mnichovské „Unserer Väter Werke", které skoro současně s „českou renesancí" razilo cestu „německé renesanci" do architektury a ještě více do uměleckého řemesla v jižním Německu.[1]) Přes to, že souvisí tedy se světovým naladěním duševním a nedá se líčiti jako isolovaný zjev uměleckohistorický, je „česká renesance" plod duševního hnutí, jež nese výrazné známky české kultury a individuálního zabarvení, souvislé s českou historií politickou i kulturní let osmdesátých.

Již několikráte byly vylíčeny — a posledně učinil to Fr. Žákavec v Chrámu znovuzrození[2]) — vznik a rozvoj slavné generace Národního divadla, oné družiny umělecké, kterou stvořily naděje a touhy národa, probouzejícího se k osobitému životu vlastní kulturou a vlastními politickými ideály. Bylo by však nehistorické omeziti časově všechno duševní hnutí, jež souvisí s touto generací a zejména s výsledky její práce, na letopočty soutěže na výzdobu Národního divadla a jejího provádění. Určitá doba přípravy předcházela, v níž objevovaly se již latentní myšlenky a touhy po národním umění a bude vděčná úloha historika českého umění shrnouti tyto roztříštěné hlasy a pokusy v jednotný obraz. Širokému obecenstvu projevilo se hnutí generace Národního divadla, před tím již hotové teoreticky, na ráz uměleckými činy, které působily jako zjevení. Vzácná jednotnost tohoto širokého proudu v celé oblasti uměleckého tvoření, v poesii, v hudbě i ve výtvarných uměních a ušlechtilá tendenčnost v nejkrásnějším slova smyslu dodávaly přesvědčivosti a všenárodní platnosti mladému umění. Ideál

[1]) Srovnej Corn. Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrh. (1907). 454 sl., 699.

[2]) F. Žákavec, Chrám znovuzrození (Praha, Štenc, 1918), 101 sl.

národního umění v duchu i formě vymezil hned z počátku myšlenkový obsah a zevní tvary obrazu, soše, dramatu nebo opeře. Český mytus, český sedlák, Husité, Jiřík Poděbradský a měšťan se šlechticem až po bitvu bělohorskou jsou skoro nevyčerpatelným zdrojem látkovým a věcný inventář těchto dob a těchto typů, stanovený mladou dosud vědou archeologickou a kulturněhistorickou, jež operovala ještě argumenty naprosté svéráznosti českého historického prostředí, učinil umělecká díla českému srdci tak blízká a milá. Zejména český sedlák se vším tradicionálním uměním, jímž se do nedávna obklopoval, typisuje se v této době a jeho kroj, jeho ornament, jeho chalupa platí za projev ryzího češství, ba slovanství, kdežto mytický rek, stvořený již dříve Jos. Mánesem, je typ hotový, na němž se příliš nemění.

Česká renesance je částí tohoto vědomého hnutí za národní umění, ale souvislost s ním není na první pohled tak nápadná, zejména když hlavní architektura této nadšené doby, Zítkovo Národní divadlo, vychází ještě z teoretických úvah jiných a když hnutí „české renesance" směřuje myšlenkově proti ní. První nesmělý pokus o národní architekturu, lunetová římsa na Wiehlově domě v ulici Karoliny Světlé, objevuje se v době, kdy teprve malířské a plastické činy toho směru zrály v hlavách nadšených studentů akademie, ale tento zjev nevysvětlí dostatečně okolnost, že prakse stavitelská upozornila již dříve na památky renesance v Čechách[3]) a je třeba hledati vysvětlení v celkové náladě, která o něco později došla výrazu v živých debatách hloučku umělců v kavárně Union[4]) a konečně v nadšeném projevu Mir. Tyrše.[5])

Dokumentárním, časově nepříliš odlehlým záznamem o vzniku české renesance je tu však jen několik článků J. Kouly.[6]) Podle těchto výkladů „Wiehl bojuje o nové vyjádření architektonické na základě vzorů, pro Prahu a Čechy XVI. a XVII. století typických a ukázal k nim po prvé, když postavil svůj „sgrafittový domek" v Poštovské ulici. Od té doby pilně sbíral památky naší rene-

---

[3]) J. Schulz vystavuje již roku 1866 v Umělecké besedě fotografie letohrádku královského a Riedl kresby z Nelahozevsi; roku 1871 restauruje J. Schulz palác schwarzenberský na Hradčanech a roku 1880 zámek v Horšově Týně (nová italisující sgrafita na českých štítech).

[4]) Na Národní třídě čp. 542/I. Scházeli se tu Aleš, Ženíšek, Myslbek, Maudr, Zeyer, Wiehl, Jirásek a Thomayer (Sdělení prof. Jos. Maudra).

[5]) Ve prospěch renesance české (Národní listy 11. a 16. listopadu 1882, č. 304 a 308). Srovnej i Dr. J. Bartoš, Miroslav Tyrš (Praha, Zlatoroh, 1916), 64–67.

[6]) Výklad o vývoji stylu A. Wiehla ve Zprávách Spolku architektů a inženýrů v království Českém XVIII. (1883), I., 7—8, o renesanci v Čechách v článku Majorátní dům knížat Schwarzenberků na Hradčanech ibidem XVIII. (1883), II. 2—3 a konečně přehledný obraz Wiehlovy činnosti v letech 1876 až 1897 ibidem XXXII. (1898), 3—5.

sance, studoval je a kde mu bylo možno, hleděl jich užíti na svých stavbách. Wiehlovým příčiněním mluví se o „české renesanci"; cítíme oprávněnost tohoto názvu, ale nikdo dosud nestanovil přesně, v čem ráz těch staveb záleží?"

Vidíme jasně, jak pudově, pod tlakem všeobecné atmosféry, zrodila se teorie o národní stavitelské formě, ke které teprve dodatečně hledá se odůvodnění. J. Koula, který jistě mluví za celou skupinu vrstevníků, pokouší se tedy o odpověď na tuto otázku a dochází k češství renesance asi tímto myšlenkovým pochodem: „Italští mistři, kteří provedli u nás několik staveb v čistých renesančních formách (Belvedere, Hvězda, míčovna), byli nuceni při provádění bráti ohled na starší mocné tradice a říditi se částečně domácími staviteli, čímž uzákonila se pro naše země zvláštní, jinde neobvyklá mluva formová, že stavby té doby můžeme nazývati památkami české renesance." K tomuto apriornímu tvrzení podal ještě později tvarovou analysu schwarzenberského paláce, aby ukázal, že tato typická českorenesanční stavba není plod ani italského, ani německého ducha, nýbrž dílem domácím. „Palác má italský půdorys, ale proti čistě italským stavbám na hradě, provedeným s bravurní technikou a formálně patřícím již — v italském smyslu — k počátkům úpadkové renesanční architektury, podobá se nejvíce florentským stavbám XV. století, ač je proveden ve století XVI. Jeho štíty a lunetová římsa objevují se v Italii sporadicky, v Německu vůbec ne, kdežto v Čechách a na Moravě jsou neobyčejně oblíbeny; jeho sgrafito, provedené nepříliš zručně a ukazující motivy květů slunečnicových a haluzí jablkových a hruškových, není možno s italskými formálně vyspělými dekoracemi srovnávati ani co do techniky, ani co do ornamentu. Tento typus stavitelský naplňuje půl století a objevuje se hromadně v celé zemi; měšťan i šlechtic mají jednotný styl, a podobné formy najdeme v Praze, Nelahozevsi, Lounech, Plzni, jako v Prachaticích, Krumlově, Jindř. Hradci, Litomyšli, Chrudimi, Pardubicích, Opočně a Litoměřicích. Z tohoto rozšíření stejných a podobných forem vyplývá tedy, že stavitelé vlašští netvořili podle vlastního vkusu, ale podřizovali se přání objednavatelů a podřizovali se již ustálenému rázu privátních staveb našich z konce XV. století."

Tato teorie, vytvořená beze sporu obratně na znalosti poměrně velikého materiálu, doznala ovšem později značné změny vlivem vědeckého badání o historii renesance v Čechách. Jako křesťanská archeologie objevila teprve tehdy zákony historického vývoje středověkých slohů, když již dávno byl vytvořen kanon gotické normální architektury církevní i světské v celé Evropě, také česká věda o celé desítiletí později za intuitivním činem Wiehlovým objevila svět dobro-

volných sezonních emigrantů od jezera Comského. Prvním historikem české renesance — nehledíme-li k Lübkeovi (1872) — je Jos. Strnad a po něm K. B. Mádl,[7]) kdežto hlavní práce Chytilovy, Wintrovy, Marešovy a Balšánkovy a pak hlavně publikace materiálu v Soupise a Památkách archeologických patří až do doby kolem 1900, kdy česká renesance jako styl zatímně odumřelý již historického zdůvodnění nepotřebovala.[8]) Historické badání[9]) vysvětlilo nám, že imigrace vlašských architektů není zjev výlučně český, ale evropský, že zasáhla stejně Polsko, Uhry i Německo a trvá po celá dvě století v míře tu větší, tu menší, že to není jenom zjev sociální, ale že tu jde také o sdělování umělecké formy, v dějinách umění tak časté, které dovede přemoci starou formu a změniti lokální vkus úplně. Badání historické vysvětlilo nám nenáhlý postup, jak povstala ona jednotnost slohová, jež udivila architekty na konci let sedmdesátých, hledající národní formu v architektuře, a vylíčilo, jak stejně s úplnou naturalisací Vlachů, provedenou od polovice XVI. století do války třicetileté, udál se vývoj forem, jimi přinesených. Víme již, jak přinášejí z domova přesné tvary slohové, polokruhem uzavřené a vlašťovkové štítky benátské a vykrojované lombardské i lunetovou římsu boloňskou, jak kolísajíce od quatrocenta k cinquecentu a částečně ke klasickým motivům a nemajíce uměleckého osvěžení z vlasti, ustrnou konečně cechovně na několika formách a mění jenom nepatrně profilaci a detaily. Badání osvětlilo dále nízkou poměrně úroveň technickou i uměleckou, kterou nutno vzhledem k vlašským originálům našim památkám přiznati, tím, že Vlaši u nás usazení byli umělci druhého řádu, které vlast, nemohouc jich zaměstnati, vysílala do severních zemí jako zprostředkovatele nové formy, hotové a řemeslně naučené, a stejně objasnilo podivuhodnou rozšířenost slohu v českých zemích okolností, že Vlaši přicházeli houfně, dobře organisováni v soběstačné skupiny stavebních dělníků, kameníků, fasádníků a dílovedoucích a dobře informováni o příležitosti k zaměstnání.

Badání ukázalo tedy cizí provenienci české renesance a vysvětlilo její lokální

---

[7]) J. Strnad, Vlachové v Plzni ve Sborníku dějep. prací žáků Tomkových (1888), 13—24 a K. B. Mádl, Renaissance v Plzni ve Zprávách Spolku architektů a inženýrů v království českém XXIII. (1889), 97 a v Mitt. der Zentral-Kommission, Neue Folge XV. (1889), 197.

[8]) K. Chytil, Umění v Praze za Rudolfa II. (1904) a Od kolébky architektury v Díle V. (1907), — Z. Winter, Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1909), 49—154. — Frant. Mareš, Materialie k děj. umění v Pam. XVI.—XVIII. — A. Balšánek, Štíty a motivy atikové v české renesanci (Praha, Česká matice technická, 1902). — J. Koula, Památky uměleckoprůmyslové (Praha, 1882—1888). — Soupis památek uměleckých a historických v království českém od roku 1897. (Srovnej Zd. Wirth, Periodisace dějin českého umění v Ročence Kruhu pro pěstování dějin umění 1918, 46).

[9]) Srovnej Zd. Wirth v publikaci Gerlachovský dům v Plzni (1918), 23—27.

ráz, ale spolu objevilo kmen domácí architektury, na niž byla nová forma štěpována, instinktivně tušený, ale nezjištěný architekty let osmdesátých. Je to prostředí venkovských měst v XV. a v první polovici XVI. století, zbudovaných před zasažením Italů českými zedníky a tesaři v karakteristických formách pozdní gotiky, jichž čistý ráz, vpravdě národní i v zevním vzhledu, ukazuje v té době formy, které bychom spíše mohli nazvati českou renesancí. Je to plod bohatého vývoje od staré fasády škol kamenických, které sklízejí ještě pozdní vavříny v kutnohorské a pražské huti, k fasádě zednické užívající omítaných tvárnic méně přísných, ba měkkých profilů a plochých lisen a přeměňující pozvolna konstruktivní štít na horizontální dekorativní atiku, vypravenou bohatě vížkami, střílnami i cimbuřím. Tato zednická architektura připravila značné porozumění pro formální bohatství severoitalské architektury a měla spolu značný vliv na rychlou její naturalisaci v Čechách. Je zajímavé, že tato forma nezlákala — až na nepatrné výjimky — naše architekty, hledající duši národa ve výtvarném umění, k napodobení; snad její obhroublý, rustikální ráz a provinciální nedokonalost byla tu překážkou.

Na teoretických předpokladech a z ducha doby vzniklo tedy hnutí české moderní renesance. Má jako každé episodní hnutí umělecké svůj rychlý vzestup, ale stává se záhy modním a hyne vinou epigonů. Jako přežitek drží se, zejména na venkově, až do prvých let XX. století, ale to již má rys řemeslné bezduchosti a šablony.

* * *

Otcem moderní české renesance jest, jak již bylo z předu naznačeno, Antonín Wiehl. Jeho nesporně zjistitelné autorství je v dějinách umění vzácný zjev, vysvětlitelný hlavně teoretickým pozadím činu a význačným postavením Wiehlovým v generaci. Ač věkem nepříliš rozdílný od členů vrstevnické generace umělecké, je Wiehl proto patriarchou a na čas uznávaným mistrem „českého“ stylu a tato úcta k němu trvá až do pozdního věku, kdy již dávno přestal býti duševním vůdcem.

Wiehl ani jako člověk ani jako umělec nemá rysů záhadných, ani není nepřirozených skoků v jeho vývoji.[10]) Syn lesního úředníka na metternichovském

[10]) Pozůstalost Wiehlova uložena v Technickém museu československém v Praze a v knihovně Uměleckoprůmyslového musea v Praze (plány, kresby, skizzáky, akvarely, fotografie). Mimo to jsou jeho práce uloženy v Museu hlavního města Prahy (viz dále!) a v registratuře stavebního referátu magistrátu hlavního města Prahy, městského stavebního úřadu (odd. I.), zemského výboru a Obchodní a živnostenské komory v Praze. Literární zprávy o životě a působení nejsou hojné: Q. ve Světozoru XXII. (1888), 14, s podobiznou, podle

panství v Plasech, narozený 26. dubna 1846, prožívá mládí doma, na nižší reálce v Plzni[11]) a na vyšší pražské (1857—1863) a studuje na pražském „polytechnickém ústavě království českého“[12]) (1863/4—1867/8), v té době právě zreorganisovaném.[13]) Pro studenty architektury přinesla reorganisace, vedle některých přednášek českých, hlavně rozdělení dosavadního jednotného stavitelství na architekturu a stavitelství vodní a silniční. Stařičký Wiesenfeld, přežitek z prvé polovice XIX. století, pensionován a na rozdělené stolice dosazeni za profesory J. Niklas a J. Zítek, dosud ve Vídni působivší. Profesor Zítek byl potvrzen 6. listopadu 1864 a tak Wiehl větší část svého studijního pětiletí byl účasten vedení tohoto vzácného umělce, který přinesl žákům nové, svěží pojetí architektury a dal umělecké posvěcení jejich studiu. Jinak, zejména v ohledu národního uvědomění, nedala technika Wiehlovi mnoho; Zítek přednášel jen německy a rozdělení ústavu na český a německý roku 1869 Wiehl jako student již nezastal. Vynikajícím žákem Wiehl asi nebyl; není mezi vyznamenanými ve školních soutěžích, ani nedostal nikdy pochvalného uznání za výborný prospěch. Byl asi tichým studentem, širokého zájmu pro nejrůznější obory, umění často odlehlé, který se ani nezúčastnil aktivně politického života, tehdy v dobách herbstovských demonstrací velmi pohnutého, ani jinak veřejně nepůsobil. Nemáme bohužel dnes, kdy jeho korespondence jest ještě nepřístupna, příležitosti nahlédnouti hlouběji do jeho duševního života před tím, než se stal samostatným architektem; zdá se však, že již na technice tíhl pudově k starožitnictví a vlastivědné práci, neboť čteme jeho jméno roku 1867 mezi dvanácti studenty, kteří se přihlásili k podpoře Svatovítské jednoty na venkově.[14]) Že již v této době byl položen základ k jeho zálibě pro české památky renesanční, můžeme souditi z faktu, že jediná exkurse, kterou za jeho studia na technice vykonal profesor Zítek s posluchači, vedla (ve školním roce 1867/8) k zámku nelahozeveskému.

Po absolvování techniky vstoupil Wiehl ihned do prakse u osvědčeného stavitele Fr. Schmoranze ve Slatiňanech. Dvě léta u něho ztrávená (1869—1870)

---

fotografie kreslil Josef Mukařovský. — K. B. Mádl v Památníku České Akademie (1898), IV., 66, 73—74. — Ant. Cechner v Ottově Slovníku naučném XXVII. (1908), 218—219. — F. X. Harlas, Sochařství a stavitelství [České umění II. (1911)], 173 sl. — J. Stibral v Almanachu České akademie XXI. (1911), 162—168. — Zpráva Národohospodářského ústavu I. (1911), 224—225, s podob. — V. V. Štech ve Zprávě Musea hl. města Prahy 1911 (1912), 49—51, s pod. — Mimo to viz jeho podobizny v Zlaté Praze VIII. (1891), 345 a XI. (1894), 321.

[11]) Reálka s hlavní školou byla v Plzni od r. 1849 a byla 1853 rozšířena na trojtřídní a r. 1863 na vyšší.

[12]) Alb. Vojt. Velflík, Dějiny technického učení v Praze I. (1906—1909), 431 sl. a XXXIV.

[13]) Nový statut schválen 23. listopadu 1863. (Velflík ibidem).

[14]) Velflík ibidem 509—510.

znamenají dobrou školu; atelier Schmoranzovo od roku 1854 vychovalo veliký počet zedníků, kameníků i polírů na lešeních chrámových restaurací po celých severovýchodních Čechách a mělo již tehdy tradici stavitelské huti. Odtud vrací se Wiehl opět do školského ovzduší, ač jen na krátko, přijav místo asistenta při stolici architektury na české technice jako spolupracovník profesora Niklase, kde setrval (1871/2—1872/3), dokud se nestal samostatným architektem, stavitelem a soudním znalcem.[15])

Roku 1873 vstupuje Wiehl do nejšťastnějšího období svého života. Zabezpečen hmotně, pracuje nejprve s J. Zeyerem (1873 asi do 1880), potom s K. Gemperlem (1880 asi do 1890), s O. Polívkou (1891—1894) a konečně sám (1895—1905) velmi intensivně, projektuje, staví, účastní se soutěží. Vše se mu daří, nemá protivníků, je uznáván patronem staršími i mladšími vrstevníky (M. Tyrš čítá jej r. 1882 „mezi mladšími architekty pražskými k nejpřednějším kapacitám"); má široké styky společenské a jeho působení zabírá stále větší oblasti. Předsedá a spolupracuje v uměleckých spolcích,[16]) zastává čestné úřady občanské[17]) a rostoucí zámožnost, podporovaná vrozenou šetrností, dovoluje mu obklopovati se v pražském domě i ve vile smolnické sbírkami starožitností i uměleckými pracemi přátel a spolupracovníků[18]) a konati nákladné cesty do ciziny.[19])

Po roce 1895 nastává obrat v dosavadním rušném životě. Pokračující hluchota nutí umělce, že postupně opouští veřejný život, uchyluje se v soukromí a stává se ještě hloubavějším. Tehdy dovede vedle stavitelské prakse nalézti mnoho času pro svou vášeň archeologa a musejníka nebo pro zálibu v zahradnictví, dovede hodiny věnovati malbě a na konec života ještě vybuduje v po-

---

[15]) Kancelář stavební nejprve v Divadelní ulici (čp. 1032/I.), pak ve vlastním domě v Jezdecké ulici (1682/II.), kde dosud visí plechová firma atelieru, na konec ve vlastním domě na Václavském nám. (čp. 792/II.).

[16]) Byl prvním předsedou Spolku architektů a inženýrů, na čas předsedou výtvarného výboru Umělecké besedy (1886—1887), kde se účastnil horlivě spolkové práce: 1877 vystavoval ve stálé výstavě Umělecké besedy; 1880 byl členem komise (s Alšem, Myslbekem a Ženíškem) na vypracování návrhu slavnostního průvodu k poctě kraleviče Rudolfa a Štěpánky; 1883 zjišťoval místo na vrchu Žižkově pro pomník. (F. Tučný v publikaci Padesát let Umělecké besedy 1863—1913 (1913).

[17]) 1882—1894 byl členem obecního zastupitelstva pražského, v letech 1886 a 1888—9 radním (V. Kraus v Almanachu hl. m. Prahy 1899, II., 245) a několik let poslancem na zemském sněmu království českého.

[18]) Rodinné portréty, kartony, modely a plastické práce pro vlastní domy, náhrobky atd. od Myslbeka, Maudra, obrazy J. Mánesa, Chittussiho, sbírka medailí, cínu a nábytku.

[19]) Podle skizzáků, zachovaných v umělecké pozůstalosti, možno sestaviti přehled Wiehlových cest (nečítajíc jeho drobnějších výletů po Čechách ve funkci konservátora c. k. ústřední komise vídeňské) takto: 1874 v lednu Řím, v únoru Florencie a Benátky, 1878 v dubnu Řím, 1885 Horní Rakousy, 1895 Vídeň, 1897 v březnu jižní Italie, 1904 v březnu Monte Carlo, severní Afrika, 1910 v únoru a březnu Řecko, Asie. Není možno zjistiti, konal-li již roku 1872 cestu do Italie, jak se udává v životopisech.

slední vůli plán národohospodářské akademie ve velikých rysech. Změna života je jenom zevní, Wiehl do smrti neztrácí energie a bodrosti, jeho karakteristická hlava a postoj do konce života upomínají na bývalou význačnou postavu politické i kulturní společnosti pražské. Umírá klidně, přežit chotí, v pražském svém domě 4. listopadu 1910 jako mecenáš [20]) a umělec čistého štítu.

Analysujeme-li Wiehla jako umělce, objeví se nám v jeho obraze rysy zdánlivě protichůdné. Tkvíť mnohými složkami své činnosti a svými schopnostmi i duševními sklony v době značně starší, ba zdá se nám připomínati v mnohém stavitele, kteří vycházeli z hutí a atelierů místo z uměleckých ústavů; jak vysvětliti u něho současně čin zřejmě pokrokový, odpoutání umělce od běžné akademické formy a odvážnou propagaci zajímavého provincialismu? A přece je všecko v uměleckém vývoji Wiehlově přirozené, beze skoků a plyne stejně jako jeho život klidně, logicky.

Již, měříme-li Wiehla, jak projevuje myšlenku graficky, objevujeme v něm umělce velikého instinktu, ale malé zručnosti manuální. Ačkoliv byl účasten během svých studií ještě výchovy Wiesenfeldovy a několik let školení Zítkova, nevyjadřuje se ani rigorosním rysem, schematicky kolorovaným s neprůhlednými stíny, ani volnou kresbou krásné uzavřené linie a přirozené ušlechtilosti, nýbrž kreslí pracně, nepružně, na pohled primitivně. Jeho skizzáky,[21]) jeho akvarely, architektonické návrhy i provedené plány ukazují těžkopádnost, která podivně kontrastuje s jeho drobným, svižným rukopisem a upomíná spíše na barokní architektonické návrhy domácích stavitelů, jež pouze zhruba naznačovaly a ponechávaly volné pole obratným spolupracovníkům architekta. U Wiehla převažuje instinkt stavitelského praktika obratnost kreslíře a dekoratéra; svoje fasády řeší Wiehl na papíře jenom v otvorech a nejnutnějším architektonickém článkování, kdežto všechna dekorace ostatní, zejména plastická a sgrafitová, vzniká až na stavbě samé z úrad se spolupracovníky.

Také Wiehlovo starožitnictví má některé rysy z doby, kdy patřilo k archi-

---

[20]) Odkázal svoji uměleckou pozůstalost Technickému museu v Praze, knihovnu, fotografie a starožitnosti Uměleckoprůmyslovému museu, obrazy, kartony k nástěnným dekoracím a plastiky Moderní galerii, jmění České Akademii k založení Národohospodářského ústavu.

[21]) Je jich zachováno v pozůstalosti celkem deset, různých formátů a kresleno je do nich velmi úsporně a v různých dobách. Tak bylo užíváno skizzáku čís. 2. (číslování bylo provedeno teprve při inventarisaci v Technickém museu československém a nesouhlasí s chronologií) v letech 1872—1875, č. 7. v letech 1878—79, 1885—87, číslo 9. kolem roku 1880, číslo 10. v letech 1881 a 1890, číslo 5. kolem 1890, číslo 8. v letech 1886, 1891—96, čís. 1. roku 1894, čís. 6. v letech 1897, 1900—1905, číslo 3. v letech 1904—1907, číslo 4. roku 1910, ač není vyloučeno, že některé skizzy v tom onom sešitě jsou starší nebo mladší, poněvadž datována jest jenom menší část kreseb.

tektuře hodně archaeologie a kdy z řad architektů vybíráni byli ředitelé museí. Wiehl není však purista, za to horlivý rekonstruktér, který se snaží i vědeckou metodou podepříti dohady, plynoucí z úsudku zkušeného praktika. V tomto směru patřil k nejhorlivějším vedle mladšího J. Kouly a zájem o památky českého umění přetrval u něho všechnu jinou duševní činnost.

Styk s pražskou radnicí přivedl jej hned z počátku mezi členy zakládajícího komitétu[22]) Musea hlavního města Prahy (1882), jemuž Wiehl sloužil potom oddaně jako jednatel až do smrti (1885—1910) chodě denně do jeho pracoven, získávaje pro ně neúnavně kulturní památky z výkopů na staveništích a intervenuje o zachování vynikajících architektur pražských.[23]) Zúčastnil se dokonce i instalace[24]) musea i nákupů v cizině,[25]) které tehdy — podle názoru doby, bez skrupulí — byly brány jako prostředky k naplnění musejních síní starožitným materiálem, byť i nepražským, věnoval nebo opatřil během let museu mnohý cenný předmět a na konec mu odkázal ještě cennou sbírku knih a 130 předmětů.[26])

Jiná sféra činnosti Wiehlovy bylo členství v institucích na ochranu památek a úřední činnost konservátora vídeňské ústřední komise. Stál u kolébky Soupisné komise pražské předsedaje v první informační schůzi roku 1893, byl náměstkem předsedy do roku 1896 a členem od roku 1899 do roku 1910, zúčastnil se činně pokusu o katastr pražských památek (vyplňoval dotazníky a opatřoval je kresbami) a byl stále initiativní.[27]) Stejně uplatňoval se v České Akademii, kde od počátku (1895) zasedal v Archeologické komisi a byl z nej-

---

[22]) Bř. Jelínek v Alm. hl. m. Prahy III. (1900), 196, 198.

[23]) Navrh na opravu zádušního domu čp. 639/I. v Týně 1889 (před tím již k popudu Umělecké besedy z roku 1885 opravili vlastním nákladem chioroscuro architekt J. Fanta a J. Koula). — Plaidoyer pro kostel sv. Jakuba (Zprávy Spolku architektů a inženýrů XVIII., 58).

[24]) Rekonstrukce mříže kolem hrobu sv. Norberta (návrh v Museu hlavního města Prahy, nyní v majetku ředitele B. Jelínka). — Rekonstrukce okna z pálené hlíny ze základů domu čp. 527/I. ve Skořepce 1888 (reprod. v Architektonickém Obzoru II. (1903), 19—20). Zazděno ve vestibulu Musea hl. města Prahy. — K jeho návrhu zazděn v r. 1894 portál z domu Melantrichova na museu.

[25]) V skizzáku číslo 5. (kolem 1890) je podrobná příprava pro aukci u Josefa Grügera v Mnichově; jednotlivé předměty s čísly katalogu vykresleny.

[26]) Ve sbírkách musea jest Wiehlem darovaný model novoměstské radnice a Kotců, dále ve sbírce kreseb a plánů: z r. 1887 půdorys a řez kaple sv. Klimenta na Vyšehradě (č. 13327) — z r. 1894 rekonstrukce půdorysu kostela sv. Petra v románské době (č. 15993) a portál na faře u sv. Jindřicha čp. 974/II. (č. 15994) — z roku 1903 půdorysný přehled chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, přístavku z let 1901—1903 a zbytků gotické kaple, pobořené 1885.

[27]) Srov. H. Wunsch v Alm. hl. m. Prahy II. (1899), Dr. Fr. Herrmann ibidem VII. (1904), též ve Zpr. Soup. komise I.—VI. a v Přílohách ibidem I.—VI.

větších příznivců Soupisu památek.[28]) Ale největší činnost vyvíjel jako konservátor, jímž byl nepřetržitě od roku 1887 do smrti. Zůstal věren i tehdy, když nesouhlas s novými názory na ochranu památek a centralisační úsilí odpudilo několik starších odborníků od spolupráce, konal neúnavně cesty,[29]) psal články sám je ilustruje do úředního orgánu Ústřední komise i do zpráv Spolku architektů a inženýrů a Časopisu Spolku přátel starožitností českých v Praze. Oblastí působení byly mu okresy Dubá, Mladá Boleslav, Kralovice, Hořovice, Rakovník, Slaný, Mělník, později i Praha a okolí,[30]) měl tedy svěřeny kraje s vyspělými uměleckými památkami. Mimo referáty, které jsou sice stručné, ale spolehlivé, zejména o pražských Kotcích, o hradbách středověkých, o restauracích a objevech, při nichž fungoval jako znalec,[31]) publikoval výsledky svých rekonstrukčních studií, které jej neobyčejně zajímaly a k vůli nimž podstupoval i boje, jimž jinak se vyhýbal. K větším jeho rekonstrukcím náleží zejména obnovená fasáda novoměstské radnice v Praze (podnikl spolu s Kamilem Hilbertem 1904) a kostel sv. Václava, bývalý sbor bratrský v Mladé Boleslavi (1906).[32]) Jiné jako návrh restaurace kaple sv. Longina v Praze (společně s arch. Rosipalem 1903) a rekonstrukce brány táborské na Vyšehradě (1905) zůstaly neprovedeny.[33])

---

[28]) Almanach České akademie 1893 sl. Členem dopisujícím zvolen 1. prosince 1892. Členem Archeologické komise byl od roku 1895 do 1902 (přísedícím v II. (histor.) a III. (lidov.) odboru).

[29]) Podle skizzáku lze sledovati cesty do Mladé Boleslavě, po Praze a do Mělníka v letech 1885, 1891, 1896, 1906.

[30]) Působil jako konservátor takto: jmenován 6. února 1887 pro okresy Dubá, Mladá Boleslav, Kralovice, Hořovice, Rakovník, Slaný, Mělník (Bericht der Z.-Kom. für 1887 (1888), 13). — Znovu potvrzen dne 27. března 1892 pro pravý břeh Vltavy v Praze, okresy Dubá, Mladá Boleslav a Mělník (ibidem 1892 (1893), 15). — Opět potvrzen 17. února 1897 a 12. dubna 1902 pro tutéž oblast (Bericht 1897 (1898), 8 a Mitt. Z.-Kom. 3. Folge I. (1902), IX.). — Naposled potvrzen 17. dubna 1907 pro VII—VIII. čtvrt Prahy a okresy Karlín, Český Brod a Mladá Boleslav (Mitt. Z.-Kom. 3. Folge VI. (1907), 94.).

[31]) V časopise Ústřední komise publikoval tyto články a referáty: Ein Waarenhaus aus dem Mittelalter in Prag. MZK. N. F. XVIII. (1892), 137-8. — Zwei Thürme der alten Stadtmauer in Prag, ibidem XIX. (1893), 150-151, s ilustracemi a čtyřmi tabulkami. — Zpráva o kostele sv. Ducha, ibidem XXI. (1895), 108-109, s dvěma ilustracemi. — Zpráva o objevených sgrafitech na krajském soudě v Mladé Boleslavi, ibidem XXVI. (1900), 150. — Zpráva o restauraci kláštera sv. Anežky, ibidem XXVII. (1901), 113-4. — Zpráva o zamýšlené restauraci kostela Panny Marie Vítězné v Praze, ibidem XXVII. (1901), 115-6. — Bericht über eine neuentdeckte romanische Kirche auf dem Prager Vyšehrad. MZK. 3. Folge II. (1903), 395—399, s třemi ilustracemi.

[32]) O radnici viz Arch. obzor III. (1904), 25, 29—30, tab. 37 a A. Balšánek, Štíty a motivy atikové v české renesanci (1902), obr. 189-190. — O sboru v Mladé Boleslavi viz Archit. Obzor V. (1906), 21, tab. 20. Skizza Wiehlova v pozůstalosti v Techn. museu.

[33]) Návrh A. Wiehlův na kapli sv. Longina uložen ve stavebním úřadě pražském (odbor III.) Mimo to jsou studie ve skizzáku č. 1. Srovnej též Wiehlův referát v MZK. 3. Folge III. (1904), 29—30, 99, 226, 420. — Rekonstrukce Špičky publikována v ČSPSČ. XIII. (1905), 19—23, s ilustracemi a čtyřmi tabulkami. Originální výkresy uloženy v Museu města Prahy v odd. „Plány a pohledy".

Wiehl zasáhl také do sporu o stanové věži na chrámě sv. Jindřicha v Praze (1902 sl.), ale jeho názory zůstaly v jeho přípisech Ústřední komisi do Vídně a jen J. Koula ve své břitké polemice s Ústřední komisí, hlavně s prof. M. Dvořákem[34]), leccos z nich ocitoval.

Vylíčená činnost Wiehlova v musejnictví a archeologii tvoří složku i jeho umělecké prakse a vysvětluje do určité míry Wiehlovu metodu pracovní i jeho úspěchy zevní. Tento rys má sice práce celé umělecké generace v druhé polovici XIX. století, ale v málo jejích representantech projevil se v takové ušlechtilosti a zásadnosti.

Devatenácté století znamená pro architekturu, přes velikou rozmanitost tvarovou, tentýž program: technická prakse pokračuje mílovými kroky, rozvíjí se ve všem, kdežto formální vývoj netvoří nových hodnot, nýbrž mění jen předlohy a přejímá starší tradici ke zpracování. Ani Wiehl nevybočuje z tohoto rámce. Prošel na polytechnice podle osnovy školské všemi stupni stylového cvičení a osvojil si je, jako polyglota cizí řeči, v té míře, že mu byl zastřen smysl umělecké mateřštiny a vpraveno jenom pochopení pro slohovou dokonalost architektury. Reformní hnutí Semperovo a vliv vídeňských epigonů tohoto mistra zasáhly sice Wiehla na vysoké škole pod vedením Zítkovým, ale nepřesvědčily ho o výlučné platnosti této formy jako jedině vhodné pro řešení moderních úkolů; přes toto školení Wiehl, přistupuje v praksi k daným úlohám, hledá pro všecko vzor zvláštní, poučuje se v každém novém případě, jak byl řešen dříve nejen technicky, ale zejména formálně. Jeho badavý duch nespokojuje se ovšem jako valná většina vrstevníků s nejběžnějšími vzory v předlohových dílech. Wiehl úsilně hledá příčinnou souvislost vzoru s dnešním úkolem, cestuje za ním, studuje jej podrobně, vědecky.[35]) Proto v době, kdy ulice náhle překotně vzrůstajících měst naplňují se šablonovitými odlikami nové renesance a vytrvale udržovanými schematy středověkých slohů, nalézá a v Praze zdomácňuje nejprve ušlechtilé parafráze italské renesance, aby pak vlastním myšlením dospěl k napodobení domácích vzorů.

---

[34]) J. Koula v Arch. obzoru VII. (1908), 9 sl., tab. 25. Mimo to srovnej Neuwirthův referát (podle Wiehla) v M. Z. Kom. 3. Folge II. (1903), 201—203 a Dvořákovy referáty ibidem IV. (1905), 350, 406—407.

[35]) Úsilné studium Wiehlovo je možno poznati ze skizzáků. Před každým novým úkolem snáší materiál: roku 1885 studuje renesanci v jižních Čechách (Budějovice, Hluboká, Kratochvíle, Rožmberk), 1886 kreslí štíty v Rokycanech a Žluticích, před jubilejní výstavou studuje české lidové stavby v severovýchodních Čechách (Jílovice, Prosek, Velká, Železný Brod, Semily, Broumov, Nové Město nad Metují, Dolánky) a kresby Prouskovy, a ještě 1894 prochází okolí litoměřické a kreslí dřevěný kostel v Liberku, patrně jako přípravu pro Národopisnou výstavu. Před projektem fary (1907) u sv. Jana na Skalce studuje Dientzenhoferovu architekturu podrobně, jindy snáší si materiál o mřížích, dlaždicích, sgrafitech atd.

Vývoj Wiehlův vychází v první periodě tvoření od běžné renesance školské. V návrzích na obecní dům (1871) a na úřední dům ředitelství buštěhradské dráhy (1871) pracuje hlavně vídeňskou renesancí a pak motivy palladiovskými bez pronikavého výsledku uměleckého a tyto běžné formy evropské moderny let sedmdesátých objevují se ještě na jeho společné práci s J. Koulou, na soutěžném návrhu na Museum král. českého (1884) a na několika obytných domech v Praze. Nejcennější z tohoto období je činžovní dům čp. 317/I. v Praze, společná práce s architektem J. Zeyerem, jehož fasáda volně kopiruje formy paláce Palladiova Orazio Porto ve Vicenze.[36])

Druhé období tvoření Wiehlova začíná vlastním studiem italské renesance na cestách i z literatury.[37]) Ranní díla tohoto slohu, viděná zejména v Toskáně, svedla jeho pozornost na čas výlučně a Wiehl čerpá z jejich krásných poměrů a z bohatství kontrastních motivů těžce rustikovaného přízemí a odlehčeného, sgrafitem zdobeného patra nejušlechtilejší vzory, které dodnes jsou pro pražské ulice zjevem z jiného, krásnějšího světa. V stálé spolupráci se sochařem Schnirchem vytvořil v tomto slohu jeho dům v Král. Vinohradech. První náčrtek (1874) kombinuje fasádu florentských paláců Quadagni a Riccardi (z Q. je bossovaná rustika v přízemí a okna mezi portály, ovruba oken a portálů s tou změnou, že obíhá kolem a nekončí v náběhu oblouku, otevřená loggia se sloupy v třetím patře a sgrafitové vlysy a rosety; z R. odvozeno odstupňování fasády od bossáže do hladké plochy, tvar oken a sgrafitový vlys pod prvním patrem a hlavní římsou), definitivní projekt (1875) je jednodušší, ale užívá týchž motivů. Všechny podrobnosti na fasádě, v úzkém průjezdě i vestibulu, ozdobeném piscinou, jsou jednotné, ve formě dokonalé. Sotva bylo v Praze v té době krásnějšího činžovního domu, ale současníci toho asi dobře nechápali.

Wiehl ovšem neustrnul na šťastně nalezeném vzoru, jehož užil obratně i na drobném domě čp. 560 v Slaném (1879), a rozvíjel jej hned na domě čp. 1035/I. v Poštovské ulici (Karoliny Světlé). Vytvořil ruku v ruce s Myslbekem a Ženíškem překrásnou plochu uliční, florentskou[38]) sgrafitovanou fasádu, šťastnou zejména v rozčlenění pater a jich měřítku, ale během stavby rozhodl se ukončiti ji motivem domácím, lunetovou římsou. Nepřekvapuje nás, uvědomíme-li si poměry v české architektuře, že stavební komise vyslovila podiv nad nezvyklou

[36]) Srovnej C. Gurlitt, A. Palladio (Berlin 1914), tab. 1.

[37]) První cesta italská roku 1874, snad již 1872. Důležité je tu také založení Uměleckoprůmyslového musea a jeho knihovny, jejímž byl Wiehl pilným návštěvníkem.

[38]) První užil sgrafitta v Praze J. Ullmann na budově Vyšší dívčí školy v Praze v r. 1867. (P. Janák v Uměl. Pokladech II. (1915), 66, tab. 230.)

formou římsy a že to vytkla i v protokole; vždyť i pro autora samého měla volba této římsy význam pokusu, náhlé umělecké inspirace tím, že spojil s čistou italskou formou provinciální formu značně opožděnou, římsu na paláci schwarzenberském na Hradčanech, na nějž upozornila nedávná (1871) oprava Schulzova celou odbornou veřejnost. Pokus ovšem neselhal při živelné schopnosti Wiehlově a stal se tak časovým mezníkem domácí „české renesance".

S obdivuhodnou energií a vírou ve správnost své myšlenky přistoupil Wiehl za čtyři leta na následujícím díle k další typisaci českorenesanční architektury. Šťastná situace, že stavěl dům ve vlastní režii, bez obmezujících přání cizího stavebníka,[39]) dala se úplně vybíti touze po stvoření české formy, bez archeologických vedlejších úmyslů, neboť Wiehl nezná, jak dosvědčuje Koula,[40]) tehdy ještě mimo Prahu a Plzeň českých renesančních památek a nedovede ještě mimo štíty užíti jich jako vzorů. Analysujeme-li toto dílo (čp. 94 v Sadové třídě) podrobněji, dojdeme k výsledku, že vedle vyspělých tvarů hornoitalských v orámování a dělení oken a typicky florentského kvádrování ve sgrafitu objevují se na fasádě formy vrcholné renesance v přízemí a rustice, portále a malbě průjezdu a že jenom střecha a štíty — ostatně i ty pokryté italisujícím ornamentem — jsou české, malý z průčelí plzeňské radnice a velký z průčelí paláce schwarzenberského, a poprsník balkonu a konsoly pod ním že vytvořeny pod vlivem studia královského letohrádku. Toto pozvolné zmocňování se domácích tvarů je potom příznačné pro celý další vývoj Wiehlovy české renesance a znamená uměleckou reservu, již si ukládá čestný umělec, aby se ubránil otrocké kopii.

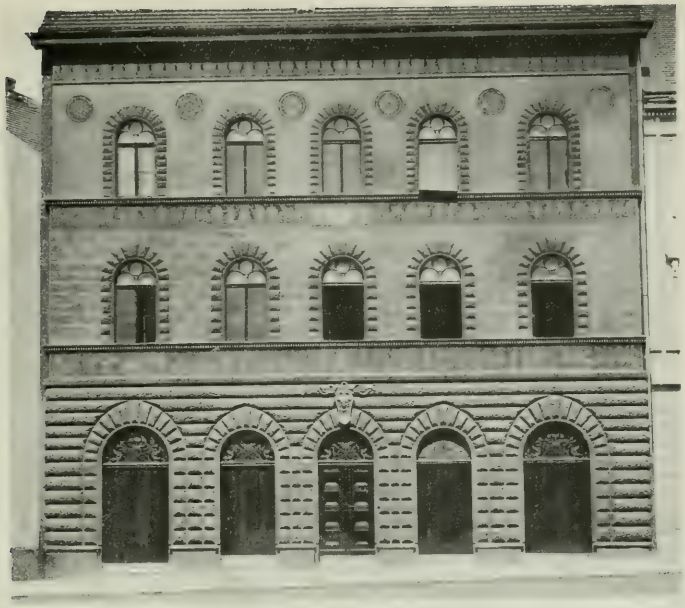
Přes vědomou reservu vývoj Wiehlův v dalším dvacetiletí ukazuje tu přece gradaci v zevním dojmu, úplně nezávislou na historické tradici. Wiehl stanovil sice v Sadové třídě typ českorenesančního domu v hlavním obryse, zejména ve sgrafitu a v partii střešní, užitím velmi karakteristických forem domácích, ale další rozvíjení tohoto typu není již jen přibírání dalších detailů ze zásoby domácích motivů, nýbrž znamená vytváření nové, lokálně zabarvené, uliční fasády.

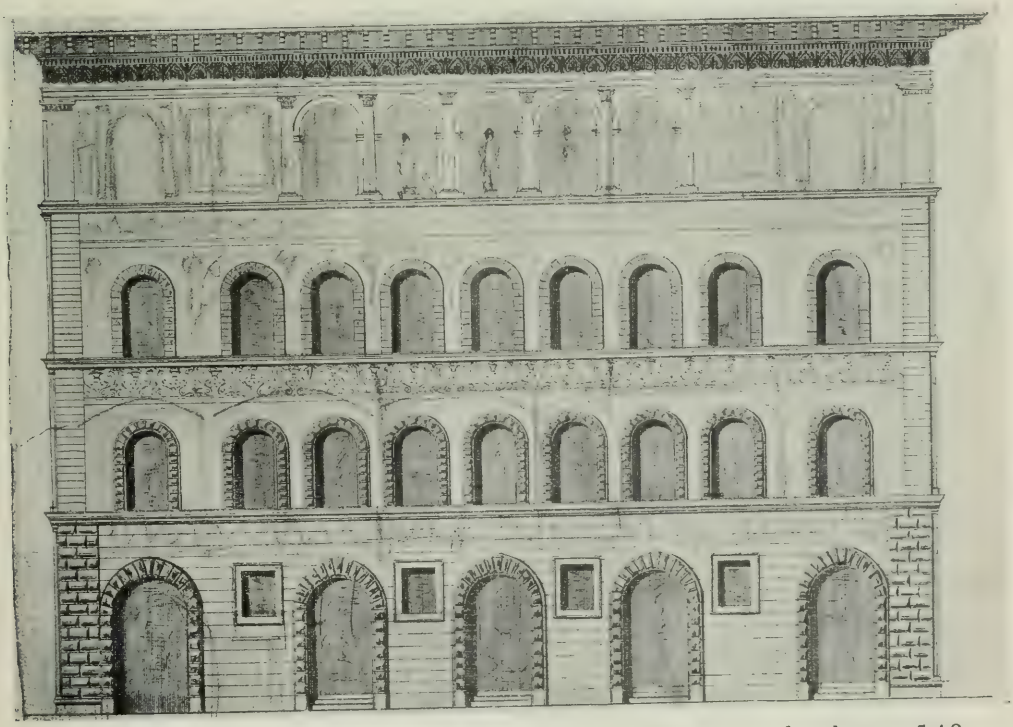
Několik Wiehlových domů v Praze z let 1882 až 1895 ukazuje cesty Wiehlova snažení v tom směru. Gradace dociluje se různými kombinacemi stěny a jejího dekoru a stupňováním bohatého obrysu a množství detailů. Chronologie není tu dodržena, naopak Wiehl vrací se k prostředkům dříve užitým, aby je zjednodušil nebo zmnožil. Jednu skupinu tvoří mimo vodárnu staroměstskou domy čp. 542 na Smíchově, dům čp. 1682/II. v Jízdecké ulici, dům čp.

---

[39]) Prodejem tohoto domu položil Wiehl základ k pozdějšímu velikému jmění.

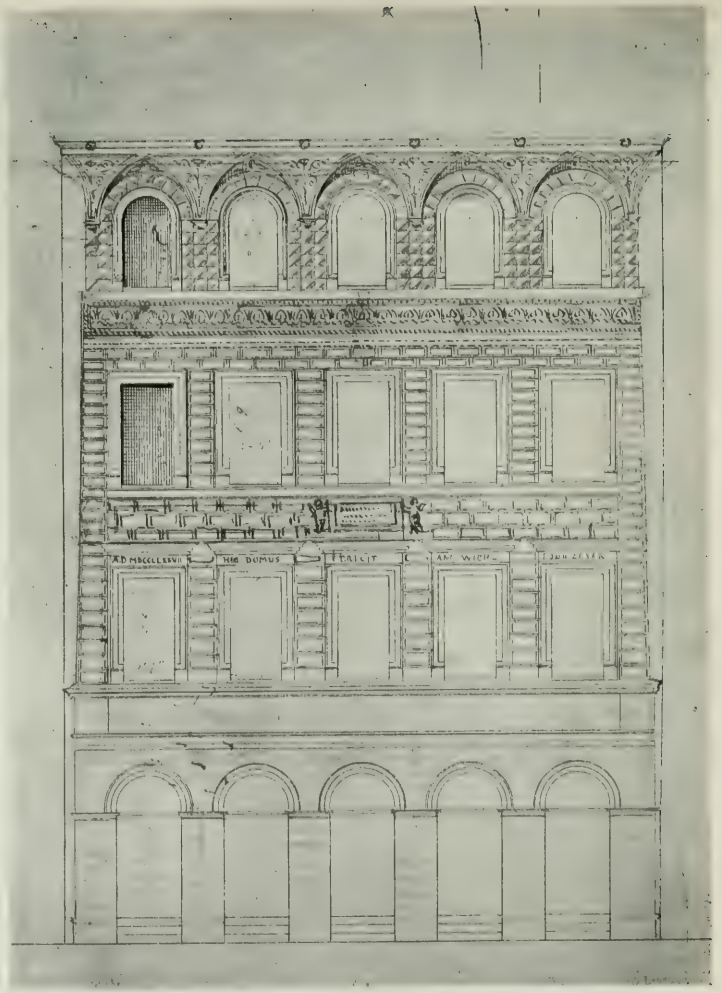
[40]) Srovnej pozn. s čís. 6.





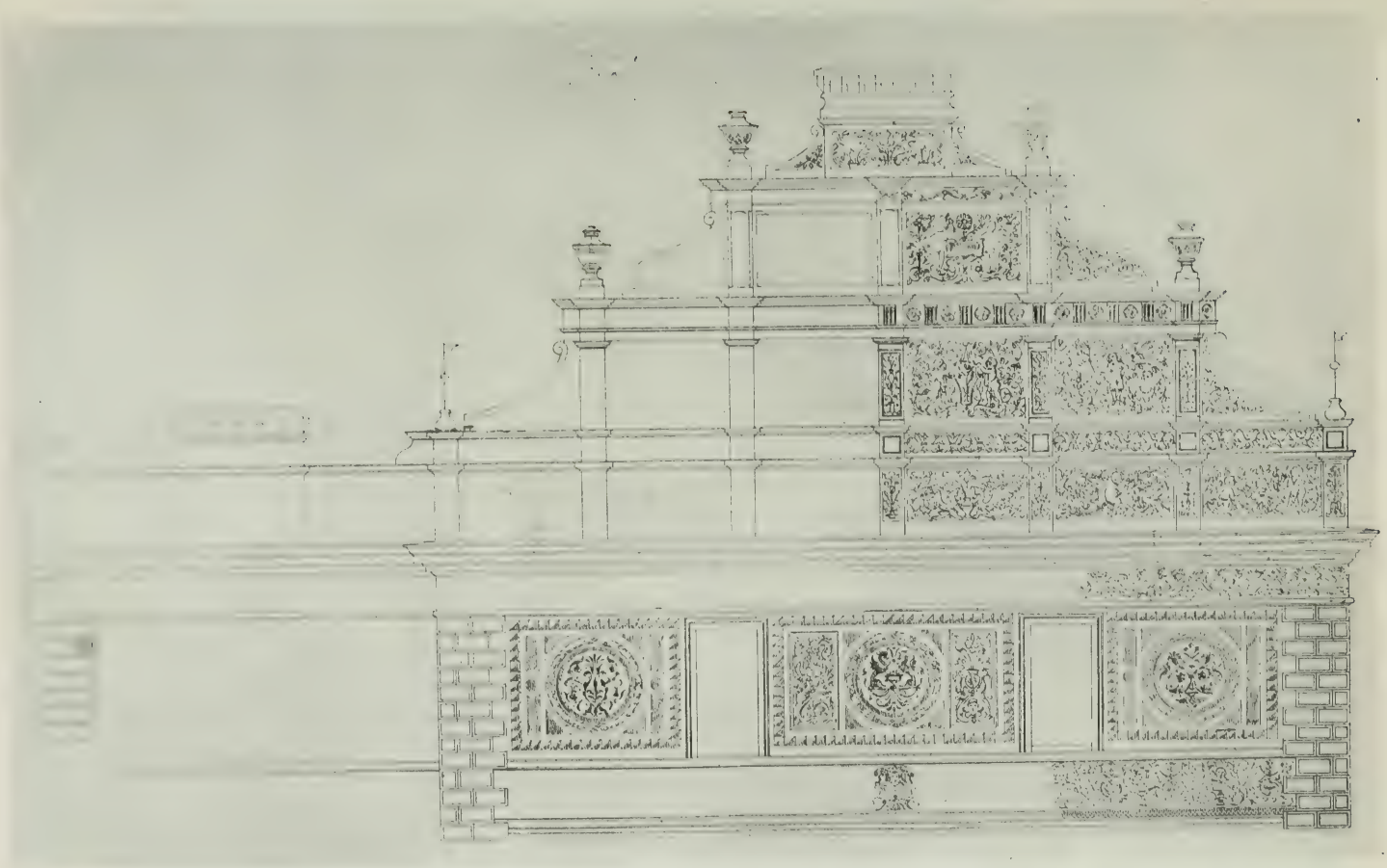
A. Wiehl, Dům B. Schnircha na Král. Vinohradech čp. 548 (Mikovcova 5). Sgrafitta od B. Schnircha. Návrh 1872-4.

A. Wiehl, Dům B. Schnircha na Král. Vinohradech (Mikovcova 5). Portál.



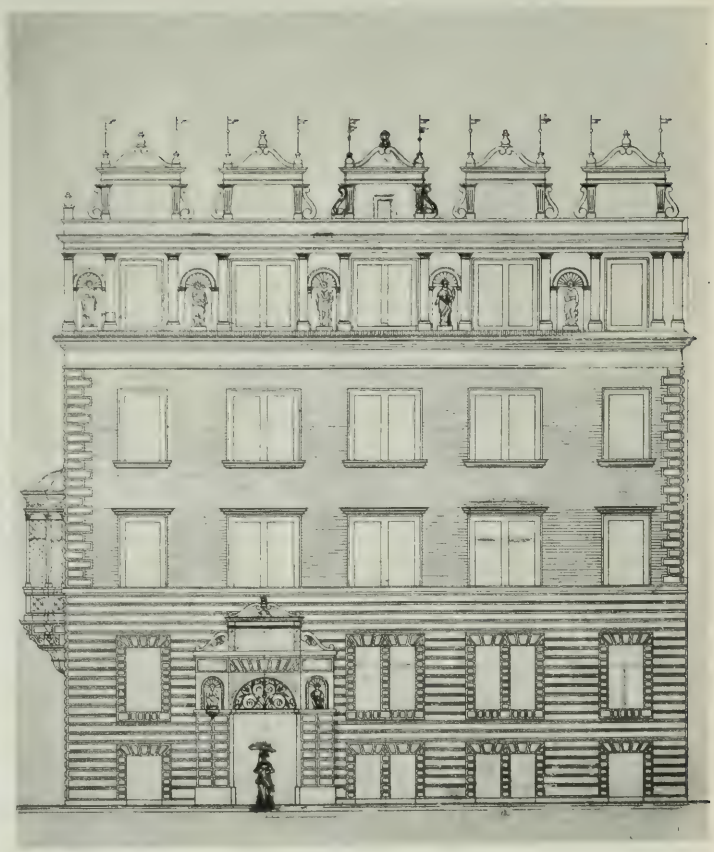
A. Wiehl a J. Zeyer, Domy čp. 317/I. a 1035/I. (Karol. Světlé 15. a 17.) v Praze. — Návrh 1876 a 1877, stavba 1877-78. Sgrafitta od Fr. Ženíška, medaillony od J. V. Myslbeka.

A. Wiehl, Dům čp. 94 na Král. Vinohradech (Sadová 1). Návrh a stavba 1882. Malby Jak. Schikanedra.



A. Wiehl, Dům čp. 94 na Král. Vinohradech (Sadová 1). — Návrh sgrafitt na požární zeď a štít k severu.

A. Wiehl, Staroměstská vodárna v Praze. — Návrh façády 1883, sgrafitta od Fr. Ženíška, M. Alše a J. Kouly.



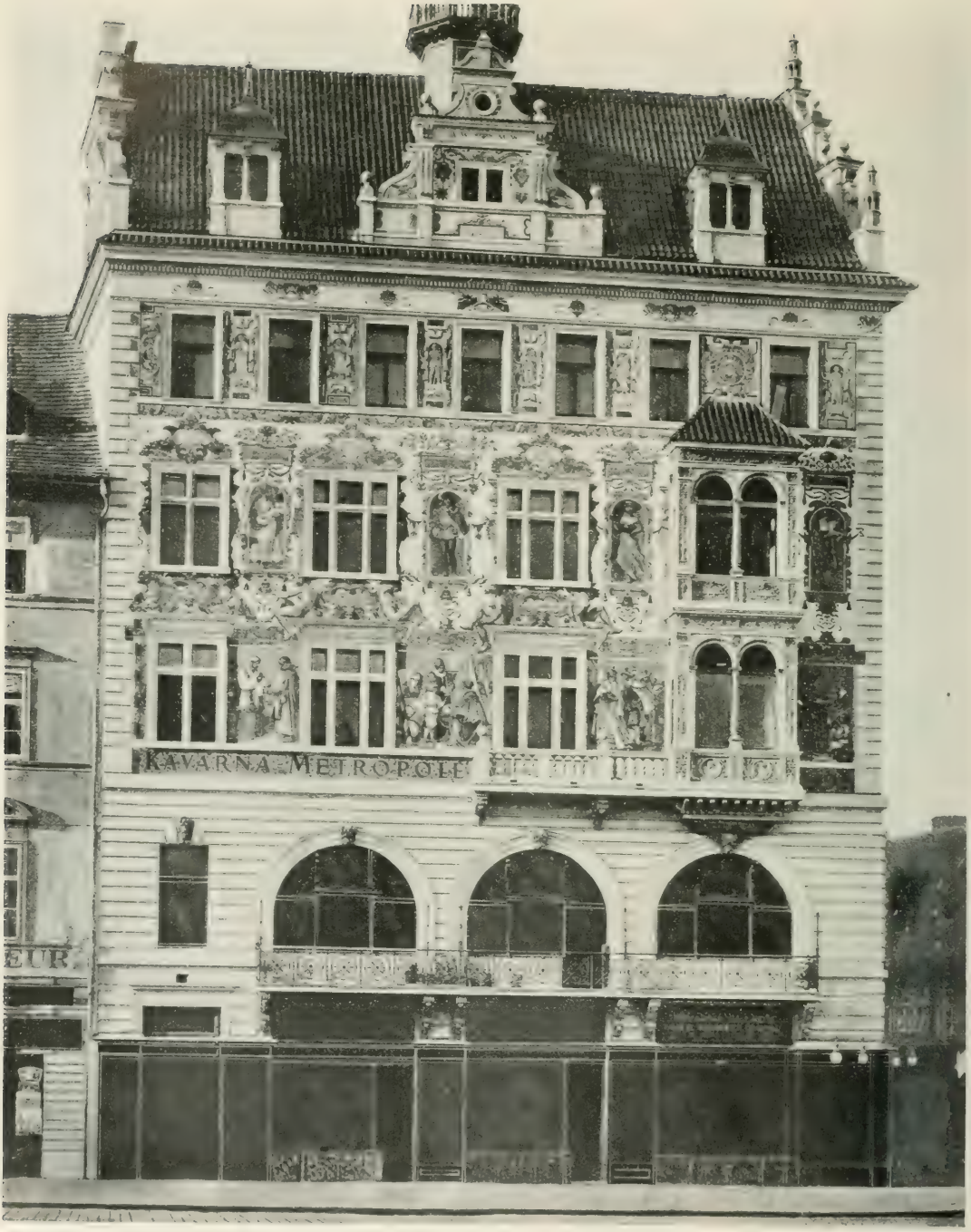
A. Wiehl, Dům čp. 542 na Smíchově, nároží ul. Královské č. 28. — Návrh z. r. 1885.

O. Polívka a A. Wiehl, Spořitelna města Prahy. Pohled od „Staré rychty". Návrh 1891, stavba 1892-94. Plastika od St. Suchardy a soudr.

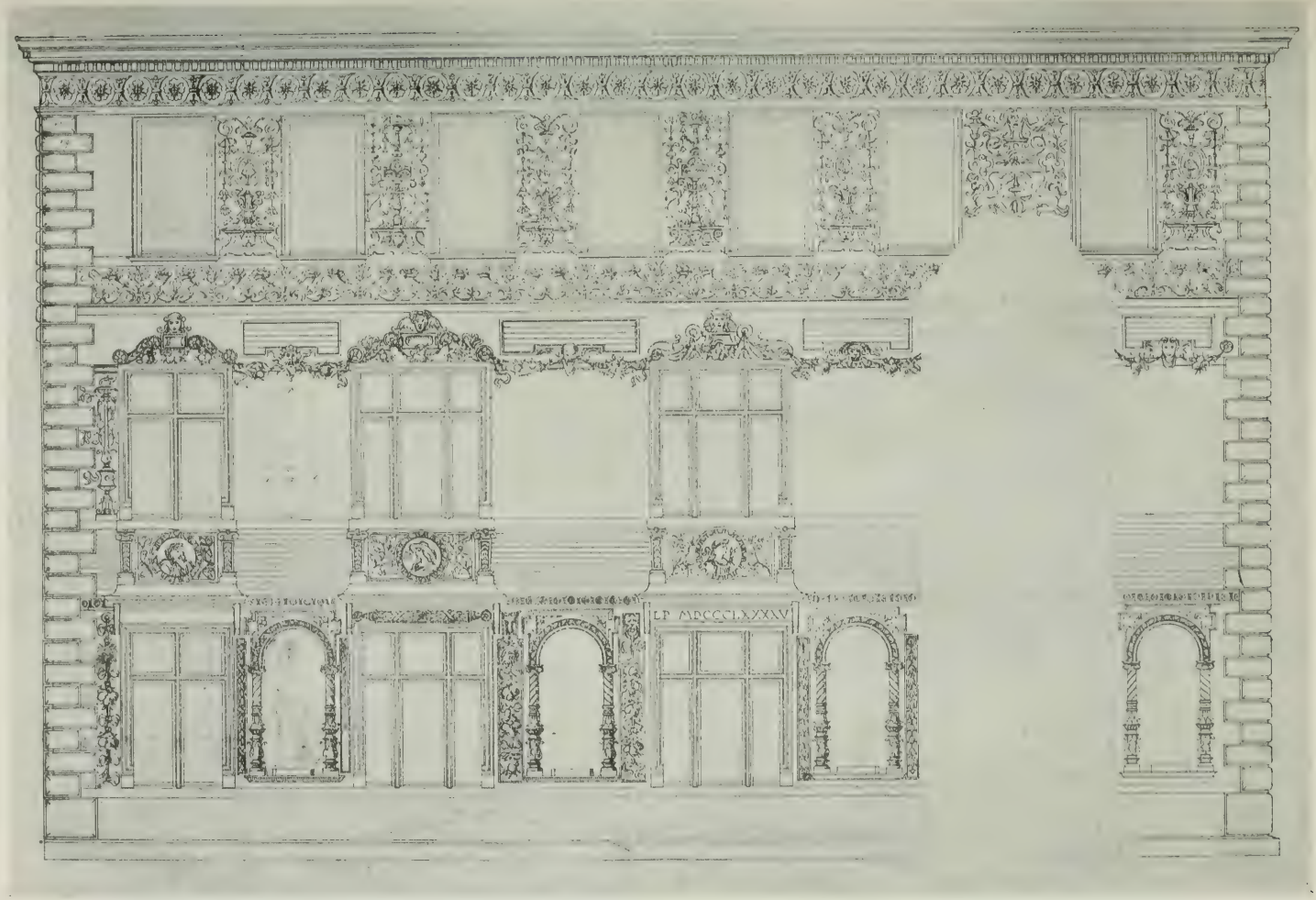
O. Polívka a A. Wiehl, Spořitelna města Prahy. — Detail façády do Rytířské ulice.

A. Wiehl, Fara u sv. Petra v Praze, čp. 1137b-II. — Návrh 1893, vystavěno 1893-1894. Sgrafitta od C. Kloučka, provedl L. Novák.

A. Wiehl, Dům J. V. Nováka v Praze, čp. 1020-II. (Na Florenci 11.)
Návrh 1895, vystavěno 1896—1897.



A. Wiehl, Dům čp. 792-II. v Praze. — Malba od Mik. Alše a J. Fanty.
Návrh 1894, vystavěno 1895-6.



J. Fanta, Ornamentální výzdoba průčelí domu čp. 792/II. v Praze. — Původní návrh.

A. Wiehl, Náhrobek K. Sladkovského na hřbitově Olšanském.
Plastika od Jos. V. Myslbeka. Návrh 1884.

A. Wiehl, Slavín na hřbitově vyšehradském. Plastika od J. Maudra. Návrh 1889, provedeno 1889—93.

A. Wiehl, Rodinná hrobka Wiehlova v arkádách vyšehradského hřbitova. Návrh 1900.

527/I. ve Skořepce a fara u sv. Petra, skupinu druhou dům čp. 792/II. na Václavském náměstí. U první skupiny je základem režná zeď, někde zdobená sgrafitem, jehož dojem stupňuje se vkládáním barevných nebo zlacených plošek, ve druhé dospívá Wiehl z touhy po stupňování k nejbohatší malované dekoraci; stejně dochází v řešení střechy a atik od sgrafitových ploch k bohatě plasticky zdobeným a k barevné střeše a bohatě siluetované věži. Umělecky nejvýznačnější je ze všech budova fary u sv. Petra, vracející se v základě k ušlechtile prosté měšťanské architektuře italského severu, obmezené na otvory okenní, klasicky jednoduchý portál a lunetovou římsu s atikou. Pokud se týče českých motivů na těchto stavbách, užil Wiehl na vodárně velkého štítu na schwarzenberském paláci i plzeňské radnici a doplnil je o atiku pardubickou, užil dále na domě čp. 1682/II. malého štítu z průčelí plzeňské radnice s obměnou nástavce na nároží z Melantrichova domu, na domě čp. 527/I. jednak normálního malého štítu plzeňského, jednak rozvinutého tohoto motivu na tři osy s ukončením, které upomíná na nástavce na renesanční věži na Václavském náměstí, dále atiky velmi pozdní formy (podobný typ na domě U císařských, na čp. 245/II. atd.). Na faře u sv. Petra je atika i římsa odvozena ze schwarzenberského paláce, na domě čp. 542 má tvary z počátku XVII. století. Štíty vikýře a věž domu čp. 792/II. jsou volná kombinace různých prvků z Prahy, Plzně, Pardubic i jižních Čech.

Wiehl vytvořil tedy hlavně dva druhy fasády, režnou stěnu s kamennými a štukovými články a hladkou, bohatě barevně dekorovanou plochu. Tyto a pak vyřešení partie nad hlavní římsou, k stále větší bohatosti stupňované, tvoří vlastní pojem české renesance, jak jí Wiehl rozuměl. Proto není zásoba Wiehlových motivů příliš veliká a také nesnaží se čerpati z jediného a jen českého pramene; schwarzenberský palác, plzeňská radnice, královský letohrádek a Kacerov vystačí úplně a teprve v pozdějších dobách, když poznání památek u Wiehla pokročilo, přibrány i motivy pozdní, až z počátku XVII. století, nebo volné domácí obměny italských tvarů nebo dokonce i pozdně gotické formy. Domácí motivy neopanovaly u Wiehla nikdy výlučně pole; vedle nich stále se objevují klasicky renesanční motivy i ranně renesanční ornament hlavně plastický, takže možno skoro povšechně říci, že mimo štíty, atiky, okna a některé portály ostatní detail fasády a všechna výzdoba průjezdů a schodišť jsou převzaty z italské renesance i na těch stavbách, které jsou nejtypičtějšími zástupci „české“ renesance.

Tajemství úspěchu Wiehlovy české renesance, jak byla typisována domem

v Sadové třídě a rozvinuta až do konce století na dalších několika stavbách pražských, nezáleží tedy v českosti motivů, jak jsme analysou zjistili, ale ve skutečné umělecké kvalitě Wiehlově. Ačkoliv nezahrnují celého jeho díla, jsou českorenesanční jeho stavby nešťastnějším projevem jeho výtvarné schopnosti a propůjčují mu místo v řadě tvůrčích českých architektů.

V umělecké prostřednosti, ba neschopnosti, kterou ukazuje pražská architektura obytných domů v druhé polovici XIX. stol., působí činy Wiehlovy obrodně. Poslední opravdové řešení pražského činžovního domu spadá do let 1850tých, kdy bylo vytvořeno bez ohledu na užitou slohovou formu několik typů co do způsobu disposice, půdorysu, schodiště i co do řešení fasády; ještě úprava domů na nábřeží, dnes Masarykově, v okolí Františkova pomníku, provedená B. Grueberem, může platiti za dílo architektonického instinktu. Pozdější leta — mimo málo čestných výjimek — přinášejí však řemeslnou šablonu, která nepočítá ani s ulicí, jejíž komponentem dům obytný má býti, ani s vlastním úkolem uměleckým. Do této myšlenkové pouště vpadá Wiehl skoro náhle svými výtvory a způsobuje aspoň na čas obrat v názoru na stavitelství obytných domů a zvýšení jeho celkové úrovně, ba mění celý ráz nových pražských ulic, pokud se nestane česká renesance opět šablonou. V tom ohledu je třeba přiznati zjevu Wiehlovu určitou velkorysost a bezděčnou schopnost tvořiti školu.

Zúžením stavitelského úkolu na obytné domy velkoměstské, řadové nebo nárožní — několik vil a vodárna staroměstská tu nepadají na váhu — stala se fasádní plocha vlastním polem Wiehlovy činnosti, ačkoliv i ve vnitřním řešení průjezdů, vestibulů a schodišť dosáhl čestného výsledku přes to, že doba jeho umělecké kulminace je zároveň nejhorší dobou stavebního hospodářství, kdy je staveniště exploatováno na nejmožnější míru, a že následkem špatného osvětlení a nepatrných rozměrů (výjimkou jsou nárožní domy ve Skořepce a Jezdecké ulici) působí tyto prostory tísnivě. Wiehlova fasáda ukazuje již tam, kde byla z počátku ušlechtilou parafrází italských vzorů, neobyčejný klid, jehož postrádaly tehdejší činžáky, stavěné v rázu vídeňské renesanční machy pompesně, s laciným dekorem plastickým. Ploše dopomáhá Wiehl opět ke starému právu, činí ji základem uličních stěn a všechno členění, pádné a v profilaci jednoduché, i všechen detail ozdobný jí podrobuje. Režná zeď z citolibských cihel, do níž vloženy články, z pískovce tesané, sgrafitovaná nebo malovaná stěna zůstává přehledná i tehdy, dostupuje-li její dekor určitého bohatství,[41]) okenní otvory

[41]) Je velmi těžko posouditi dnes, kdy velkoměstské ovzduší vzalo sgrafitům i freskovým malbám na Wiehlových domech svěží tóny a pokrylo je neprůhlednou vrstvou šedi a kdy při opravě fasády domu čp. 94

i portály jsou akcentovány ryze architektonicky a nejsou přece architekturami pro sebe. Vědomým protikladem ke klidné ploše fasády je Wiehlovi bohatě siluetovaná partie nad okapní římsou, atika se štíty, s níž po vzoru radnice plzeňské váže poslední patro nasazením hlavní římsy pod ně. Uplatněním štítu na obytném domě je podle názoru tehdejší doby navázána tradice, přetržená teprve v první polovici XIX. století, která přivedla u nás i Vlachy k zásadnímu rozvinutí štítu a zanechala z baroka nejkrásnější příklady tohoto motivu na pražských domech. Tato aplikace byla možna tím spíše, že renesance i barok užily štítu nejenom na úzkých fasádách o několika osách, kde štít dominuje, ale i na dlouhých stěnách zámků a veřejných budov, blížících se počtem os a rozměry průčelí velkoměstskému činžovnímu domu. Wiehl užívá štítu od počátku, kdy šťastně jej nasadil k oživení na požární zdi na domě čp. 94 v Sadové třídě, v nejrůznějších kombinacích a funkcích, ale nikdy ve smyslu falešné malebnosti. Kde zašel během svého vývoje v malebnost, je spíše stále více pěstovaný detail, obmezený zprvu na několik konsol, na značky, emblemy, reliefy a na pamětní desky původců díla,[42]) ale později zdůrazňovaný se zálibou a rušící poněkud přehlednost a jasnost rozvrhu fasády. K malebným článkům náležejí již z počátku užité větrné korouhvičky na průčelních štítech domu čp. 94, dále arkýře z osy vysunuté a drobným plastickým detailem přeplněné, pavlače a loggie a konečně vížka na domě čp. 792/II., která byla jistě diktována situací domu na nároží veliké křižovatky.[43])

Wiehlovi zůstala česká renesance až do smrti credem. V ní se vyjadřoval nejvolněji a ještě v pozdním věku účastně se soutěží na Jubilejní výstavu Obch. a živnost. komory v Praze (1907) a na pražskou radnici (1908) obstál čestně proti šiku moderně cítících architektů aspoň svým návrhem radnice v těžkých renaissančních formách z doby kolem 1600, ukazuje poctivé úsilí a pohrdání kompromisem.

„Česká renesance“ vyvolala v několika málo letech školu a epigonů přibývalo tak rychle, že v devadesátých letech prohlašována česká renesance za osobitý sloh národní. To akcentuje také Výstava architektury a inženýrství 1898.

---

v Sadové třídě nebyla obnovena sgrafita vůbec, jaký dojem měly Wiehlovy fasády po dohotovení; přes to reprodukce domů čp. 94 a čp. 792/II. (na str. 310. a 318.), učiněné záhy po dokončení, nevyvracejí tento soud.

[42]) Wiehl signoval spolu se společníkem jako podnikatelem stavby. (Gemperle, Zeyer). Boje o vyznačení skutečného myšlenkového autorství na architektonických pracech, tolik příznačné pro ducha moderní architektury, zahájeny u nás teprve po roce 1900.

[43]) Dnešní stav (po výstavbě domu „Hvězdy“), kdy Wiehlův dům již nedominuje nároží a není v průčelním pohledu východním na obou stranách volný, ubral původní komposici mnoho na působivosti.

Spolužákem, spolupracovníkem a prvním bezprostředním následovníkem Wiehlovým byl architekt Jan Zeyer (1847–1903),[44]) jehož první činžovní domy na Smíchově (Královská 599/600 a Ferdinandovo nábřeží 91 a 729) z let 1888 až 1891 vznikly pod přímým vlivem Wiehlova umění a mají ještě ukázněnost ve volbě prostředků, ačkoliv rozšiřují již oblast, z níž čerpají motivy, lokálně, časově i obsahově; proti Wiehlovi je Zeyer barvitější a bohatší v zevním dojmu, přibírá více tvarů z pozdní renesance a prvky lidového umění do ornamentu a zachází pro architektonické vzory i na český venkov. Epigonem stejně oddaným byl Rudolf Štech (1858 až 1908); jeho domy v nových ulicích plzeňských, malované podle návrhů Alšových, znamenají právě v tomto městě lepší úroveň.[45]) K významným členům školy českorenesanční patří také Jan Koula, ačkoliv byl činný hlavně jen jako teoretik, který vysvětloval a podporoval literárně snahy Wiehlovy. Zpětný vliv působení mistrova na Koulu projevil se v boji o sgrafitování restaurované radnice v Plzni[46]) mezi zastanci dochovaného stavu a rekonstrujícím architektem, jemuž dojem z moderních fasád českorenesančních ustálil se v představu renesančního domu monumentálního v Čechách vůbec. Mimo jmenované patří k epigonům Wiehlovým hlavně architekti J. Vejrych, A. Turek, J. Stibral, O. Polívka, R. Křiženecký a A. Balšánek. Tato jména naznačují jednotlivé etapy české renesance a hlavně jejich díla a ne mistrova jsou předlohami průměrných staveb po českém venkově, zejména školních budov a radnic, které se stávají oblíbenou šablonou i pro ateliery zednických mistrů.

Descendenci zavinilo u epigonů, že neměli dosti umělecké reservy a došli tak k neušlechtilým, přeplněným komposicím, které hlavně lahodí vkusu laického obecenstva. Kdežto mistr až do konce si zachoval ve smyslu uměleckém čistý sloh, užívaje prvků v náležitém měřítku a správně po stránce tektonické i konstruktivní ve skutečném i přeneseném smyslu, epigoni velmi záhy zanedbali této čistoty jdouce za falešně malebným, „nádherným“ celkem a přeplňujíce nejrůznějšími motivy plochy svých fasád. Ne čistý sloh, ale zdán-

---

[44]) A. Cechner v Ottově Slovníku naučném XXVII. (1908), 598 a Zprávy Spolku architektů a inženýrů XXII, 2. seš. 2–3.

[45]) K. B. Mádl v Památníku Akademie (1898), IV., 74. — F. X. Harlas, Sochařství a stavitelství (1911), 180 sl. Srovnej Jar. Schiebl, Plzeň (1901), 111. F. Vondruška, Průvodce po Plzni a okolí (1918), 100—101. Domy jsou v ulici Purkyňově, Jagelonské a hlavně v Nerudově (severní strana).

[46]) Srovnej J. Koula v Arch. obzoru IV. (1905), 21—23; X. (1911), 1—4. — F. X. Ledvina ibidem XI. (1912), 69. — Mitt. Z.-Kom. 3. Folge II., 364; VIII., 160—164, 341—342, 402—403; IX., 82 86, 134 — J. Schiebl v Plzeňském obzoru 1905 (13. a 15. března) a 1910 (8. října). — Týž, Radnice v Plzni (1912).

livý „český“ ráz ulice podle tehdejšího názoru byl jim cílem. Vrchol úpadku myšlenky Wiehlovy dosažen v tak řečené „moderní“ renesanci, která z formy renesanční podržela jen dekorační motivy a přilepila je neorganicky na kostru jiného ducha.[47])

Mimo českou renesanci vše ostatní je episodou v umělecké tvorbě Wiehlově, ne sice počtem děl, ale jich významem. Jenom pokusy o užití lidového stavitelství, zejména dřevěného, k úkolům monumentálním, souvisejí vnitřně s úsilím o znárodnění české renesance a vznikly z podobných teoretických úvah, jichž počátky datují se rovněž do let sedmdesátých,[48]) kulminují v době Národopisné výstavy a ožívají znovu ve zvláštním ovzduší národně zvroucnělého českého života ve světové válce.[49]) U Wiehla byla tu bezprostředním popudem Jubilejní výstava v Praze roku 1891, kde spolupracoval jako člen generálního komitétu a stavebního výboru, pro kterou vyřešil společně s arch. B. Münzbergerem situační plán a navrhl vstupní bránu a řadu budov (administrativa, pošta, umělecká a retrospektivní výstava) a pavilonů (lesnictví, rybářství, zahradnictví). Jak současný výtvarný kritik i Wiehl sám[50]) naznačuje, byla „česká chalupa“, syntésa lidové architektury z několika krajů českých, jak je tehdy již dobře znali Alois Jirásek, J. Koula a hlavně J. Prousek,[51]) vypravená do všech podrobností věrně, sice Wiehlem komponována,[52]) ale přece z větší míry kopií pro Wiehla a jen školou formy. Je jisto, že všeobecné přesvědčení o ryzí českosti selské architektury svedlo i Wiehla na čas k pokusům o aplikaci její na moderní úkoly. Na výstavě vedle staveb v české renesanci (administrace, telegraf) vztýčil jako na vzdory jejímu utrakvismu hlavní bránu v selském slohu, nic se neostýchaje roubiti vížky z Kočího

---

[47]) Srovnej V. H. v Uměleckém měsíčníku I. (1912), 144—147.

[48]) V Umělecké besedě již od roku 1880 se jednalo o vydání alba výkresů českých chalup. (F Tučný v Padesát let Umělecké besedy (1913), 41.).

[49]) Srov. Zd. Wirth, Lidové a moderní umění ve Stylu II. (1910) Kronika, 9—16. — J. Koula, Za samostatnost na poli umění v Národě I. (1917), 559—561 a Ještě o svérázu, ibidem 643—4. — P. Janák, Opět na rozcestí k svérázu, ibidem I, 576—578. — A. Matějček, O vyschlém prameni, ibidem I. 660—62, 681—2, 693—4. — Vil. Dvořák, referát o publikacích L. Weignera a R. Tyršové o svérázu v Kmeni I. (1917), seš. 33. — Jos. Čapek, Kapka vody v Národě II. (1918) v 1. seš. a replika V. V. Štecha ve Venkově 18. ledna 1918 a poznámka Jar. Hilberta ibidem.

[50]) J. Lier, Styl naší výstavy ve Zprávách Spolku architektů a inženýrů 1891 (Časopis výstavní), 229—231. — A. Wiehl, Česká chalupa, ibidem 96—99, s dvěma tabulkami detailů.

[51]) Později vznikl docela spor mezi J. Prouskem a kruhem české chalupy o prvenství myšlenky. V korespondenci Wiehlově je dopis Prouskův ze dne 20. ledna 1891, kde mu obšírně radí o podrobnostech české chalupy.

[52]) Na záklopu je nápis: „Tato chalupa vyzdvižena z gruntu podle rysu A. Wiehla, mistra poctivého cechu stavitelského“.

na gotický oblouk hlavní brány světové výstavy pařížské roku 1889 a přejímati odtud i celou myšlenku výzdoby (znaky departementů, kolmo postavené praporky), a podobně rozvíjel již volně, bez ohledu na měřítka, sloh lidových staveb na pavilonech zemědělských oborů. Po výstavě obíral se Wiehl ještě nějaký čas lidovou formou stavitelskou, cestoval roku 1894 do poměrně velmi udrženého, ale vědecky nezpracovaného území kolem Litoměřic, kde v poněmčené oblasti správně tušil starší díla patřící českému živlu,[53]) zbudoval také v lidovém slohu příbytek hlídačův u hrobky Doubkových v Litni a užil porůznu lidového ornamentu k dekoraci, ale národopisné výstavy roku 1895 se již aktivně nezúčastnil a později již k motivům selského stavění nesáhl. Epigonů přímých v tomto oboru neměl, ty vyvolala houfně teprve národopisná výstava a výsledek byl po umělecké stránce žalostný, když na konec došlo v pražských ulicích na budování selských lomenic v omítce a v ohromném měřítku.

Ostatní činnost Wiehlova pohybuje se po formální stránce v různých oblastech slohových; lehkost vyjadřovati se vypůjčenou formou byla dána tehdejší generaci a různé vlivy, ať již veřejné mínění, ať přání stavebníkovo nebo vhodná předloha, ať konečně teorie o prostředí, které diktuje sloh, k tomu vedly. Žádné z děl Wiehlových, takto vzniklých, nemá — jak bylo již shora naznačeno — toho významu a bezprostřednosti, aby ve vývoji české architektury mělo býti uváděno, ačkoliv jsou jinak poctivé práce, povýšené nad současný chaos kompromisní architektury.

Více než všeobecná obliba pražského baroka, hlavně činností F. Ohmanna vyvolaná, přivedly Wiehla osobní přání stavebníka Msgr. Jänniga a blízkost Dienzenhoferova kostela, aby užil baroka při výstavbě fary u Jana Nepomuckého na Skalce; učinil to vědomě v nejužší závislosti na formách dienzenhoferovských, které studuje — podle skizz v zápisníku — velmi pečlivě. Naproti tomu účel diktoval antickou formu u rodinné hrobky Doubkových v Litni a u prvního návrhu Slavína na Vyšehradě; oba mají předlohou známý chrámek sv. Ondřeje ve Vila Flaminia,[54]) jenom Slavín rozšířen v průčelí o portikus. Z bohatství italské renesance čerpal Wiehl při několika stavbách, formálně dokonalých: Městská spořitelna jest vyvinuta zevně v bohatých benátských a římských pozdních tvarech, Novákův dům na Florenci až na některé plastické motivy, zejména na balkoně, převzaté z letohrádku královského a de-

[53]) Kresby chalup z Litoměřicka ve skizzáku č. VIII.

[54]) P. Letarouilly, Édifices de Rome moderne II. (1868), tab. 199—201.

koraci na arkýři, má fasádu odvozenou z římských paláců, definitivní projekt Slavína a výstavní budovy (umělecká a retrospektivní) z roku 1891 užívají zcela volně ušlechtilých motivů severoitalských i římských.

Dosud bylo jednáno při charakteristice Wiehlově výhradně o jednotlivých budovách jako architekturách a neuvažováno o jejich funkci vzhledem k okolí, o ceně situační, neboť činnost Wiehlova neposkytuje k tomu příležitosti [ač nelze mu jinak upříti smysl pro jasnou disposici uvnitř vykázaného staveniště, zejména při arkádách vyšehradských a v návrhu na rozšíření Slavína] mimo situační plán jubilejní výstavy roku 1891, v němž na vrub Wiehlův jistě připadá vyřešení vstupu a náměstí před průmyslovým palácem a mimo soutěžný situační plán jubilejní výstavy r. 1908. U ostatních budov byla situace předem dána, ať již jsou to řadové nebo nárožní činžáky nebo vily, staroměstská vodárna nebo Slavín. Z toho důvodu není možno Wiehla činiti odpovědným za poklesky při nich sběhlé, hlavně za situaci Městské spořitelny, která zničila úplně bývalé ukončení zelného trhu průčelím chrámu sv. Havla.

Obraz činnosti Wiehlovy nebyl by úplný, kdybychom se nezmínili také o jeho spolupráci s J. Myslbekem na pracích plastických (architektura na pomnících Sladkovského, Švagrovského a Škodově, soutěž na pomník le cinque giornate v Miláně), o drobných architekturách náhrobků pro arkády vyšehradské a konečně o jeho pracích uměleckoprůmyslových. Na vlastních domech se zálibou umísťuje ve světlících i jinde kované mříže, jichž kresbu zprvu čerpá z předloh italských, ale později (mříže u pokladen v Městské spořitelně, vrata v zámeckém parku v Dobříši atd.) z památek pražských; pro továrnu keramickou v Olomučanech (majolikové medailony na činžácích a vile v Brněnci a svícny v Doubkově hrobce v Litni), pro zařízení interiérů (lustry, návrhy, malby) i pro příležitostná díla (desky diplomu Jednoty pro povzbuzení průmyslu v Čechách atd.) kreslí návrhy. Všechny tyto práce mají — i při nepůvodnosti invence a jakési tvrdosti formální — společný ráz ušlechtilého cítění a lásky k předmětu.

Poznámka. Za cenné pokyny a upozornění děkuji pí. M. Wiehlové, pp. prof. K. B. Mádlovi, (†) J. Maudrovi a arch. J. Paličkovi.

Doplňky (během tisku zjištěné): 1. Str. 299. doplň v lit. K. B. Mádl v Nár. Listech 13. 11. 1910, č. 313, Z kult. života. — 2. Str. 300. pozn. 19. Doplň: 1897 byl Wiehl též na Sicilii, 1898 v Tyrolích, 1900 v Římě, Švýcarech, Paříži, 1901 na Černé Hoře, 1902 v Italii, 1904 ve Španělích, 1906 v Italii. V r. 1872 skutečně cestoval po Italii se Zeyerem. (Sdělení pí. M. Wiehlové.) — 3. Str. 300, v textu doplň: Wiehl se oženil 1876; Gemperle umřel 1889. — 4. Str. 302—304. Wiehlovu práci starožitnickou lze studovati ve vlastní jeho registratuře, vedené přesně a úplně, dosud v rod. majetku chované.

SEZNAM PRACÍ ANTONÍNA WIEHLA.[1])

1870. 1. Soutěžný návrh na Žižkovu mohylu u Schönfeldu. Na pláni, 327 m nad mořem, 14·5 m vys., žula. Na hranolu ořímsovaný tambour, na něm kužel s kalichem. V hranolu 67 kvádrů z růz. částí Čech. Kolem železné zábradlí a stromy. Místo zakoupil Dr. Jul. Grégr a daroval Pražskému Sokolu 1862, výbor pro zřízení pomníku vypsal soutěž 1869, návrh Wiehlův 1870, výstava sout. prací 12.—26./2. 1871, stavěl J. Šupich z Něm. Brodu 1873, odhalení 20. září 1874. (Archiv Pražského Sokola. — Světozor VIII. (1874), 418—9. — Dr. Alf. Hrdlička vامát. Sokola (1883), 131—4, s kresbou J. Roubalíka. — Ottovy Čechy XIII. (1905), 447—8. — Král. České V./1. (1912), 460—61. — Dr. F. Půža, Kronika přibislavská (1914).

1871. 2. Projekt administrační budovy pro ředitelství buštěhradské dráhy v Praze 1531/II. (Bredovská ul. 7.) Neprovedeno.[2]) Palladiovský motiv polosloupů a atiky se sochami. T. M. (fot.).

1872. 3. První projekt domu B. Schnircha. Jedno patro, pět os, v přízemí hrotitý portál a čtyři obdélná okna, v patře pět hrotitých oken. T. M.

4. Soutěžný (?) návrh na občanský dům, šablonovitá renesance. Asi neprovedeno. T. M. (fot.).

1873. 5. Podstavec pro Myslbekův soutěžný návrh na pomník knížete Miloše Obrenoviče pro Topčider (Bělehrad). (K. B. Mádl, J. V. Myslbek (1901), 6. — Tyrš, Úvahy II. (1912), 78.)

1874. 6. Dům B. Schnircha v Král. Vinohradech 548 (Mikovcova 5.).

a) První projekt na atelier ve dvoře, jednotraktový, s pultovou střechou. (Dva varianty: atelier s bytem v jediné, čtyřosé budově — atelier o třech osách a přistavené křídlo s bytem). V přízemí atelier s dvěma kabinety, v patře byt o salonu, třech pokojích a příslušenství. Volně komponovaná fasáda pilastrová, s nikami a bohatým dekorem figurálním, v plastice i sgrafitu. T. M.

b) Druhý projekt na činžovní dům do ulice. Neprovedený variant (viz repr.) třípatrová budova o devíti osách, s loggií v třetím patře. T. M.

c) Přijatý návrh o dvou patrech a pěti osách. V přízemí ateliery a tři krámy, v patrech po dvou bytech. Vystavěli J. Zeyer a Jos. Martin 1875. Sgrafita od B. Schnircha. Fasáda: v přízemí bossovaná rustika, v patrech kolem oken bossy, plocha ozdobena sgrafitem (tři vlysy, rustika). V ose vestibulu piscina se sochou Merkura, schodiště vřetenové.

1875. 7. Činžovní dům Al. Olivy v Praze 1032/I. (Divadelní 16.). Řadový, tři patra, 7 os. Fasáda: V přízemí a v 1. patře plochá rustika, nad 1. p. konsolová římsa, 2. a 3. patro hladké, pod okapem sgrafitový vlys. Podrobnosti ve formách pozdně renesančních. V 1. patře balkon nad portálem. Projekt 1875, stavba (Wiehl a Zeyer) 1876. Ve vestibulu

---

[1]) Vynechány všechny práce nepůvodní, rekonstrukce, adaptace (srov. str. 302.—304.) a všechny malby a kresby podle přírody. Sestaveno chronologicky, podle vzniku návrhu nebo stavby, na základě originálů (skizz, projektů), provedených staveb nebo fotografií. (T. M. = uloženo ve Wiehlově umělecké pozůstalosti v Technickém museu československém v Praze).

[2]) Postaveno až r. 1874 podle návrhu F. Schmoranze a J. Machytky.

vlys J. V. Myslbeka: Vítězný průvod Záboje a Slavoje, sgrafita na fasádě a malby ve vestibulu od Jos. Tulky. (Mádl, Myslbek (1901), tab. III.)

8. Rodinný dům, s taneční školou K. Linka v Praze 1050/I. (Krocínova 1, Divadelní 14.) Nárožní, dvě patra, 7×5 os. Portál s balkonem. Detaily fasády pozdně renesanční. Při přestavbě 1905 přidán na okosené nároží arkýř a na poslední patro plastický ornament. 1876.

9. Úprava vrátnice a skleníků ve vile JUDra Brdiczky v Roztokách. T. M.

10. Činžovní dům v Praze 1035/I. (Karol. Světlé 17.) Řadový, tři patra, pět os. V přízemí hrotité bossované portály, v patrech sgrafito (vlys, rustika, na římse volný ornament) a medailony plastické na zlaté půdě. V portálech světlíkové mříže. Projekt a stavba A. Wiehla a J. Zeyera (nad prvním patrem destička: HANC DOMUM ÆDIFICAVERUNT ANT. WIEHL ET IOA. ZEYER ANNO DOM. MDCCCLXXVII.)[3]) Sgrafito od Frant. Ženíška (značeno vpravo na loďce), medailony od J. V. Myslbeka (byly hotovy již 1872).[4]) Kartony Ženíškovy uloženy ve ville W. ve Smolnici. (Zprávy architektů a inženýrů XIII. (1878), 52—53, tab. XII. — Mádl, Myslbek (1901). — L. Novák v Díle IX. (1911), 119.) — Skizzy v T. M.

11. Činžovní dům v Praze 317/I. (Karol. Světlé 15. „U Vratislavů"). Řadový, tři patra, pět os. Hlavní podíl na domě i na palladiovské fasádě má asi J. Zeyer, ale dílo je přece společné (řešení přízemí, zcela stejné půdorysy, vestibuly s kasetovým stropem atd. jako u čís. 10.). 1877.

12. Návrh podstavce pro pomník J. K. Škody (1810—1876) na hřbitově vyšehradském. Medaillon od J. V. Myslbeka. Skizza A. Wiehla v T. M. 1878.

13. Sarkofag na hrobě rodiny Lukášovy v Smolnici. Tesal J. Srbecký v Sulcu u Vrbna.

14. Pomník na pamět osvobození Milána od Rakušanů dne 18.—23. března 1848 (le cinque giornate). Mezinárodní soutěž. K popudu bibl. Mezingera Wiehl soutěžil s J Myslbekem, ale ceny neobdrželi. Pomník vytvořil pak G. Grandi, odhalen v březnu 1895. (U Mádla, Myslbek (1901) repr. náčrt, kdežto soutěžný návrh byl sloup, u jehož paty sedělo pět postav vojínů. Později bylo dvou užito na portále (srov. č. 31).)

15. Archit. kandelábry na Myslbekově desce J. E. Purkyně na průčelí domu čp. 74./II. v Praze (Spálená 28.) Lil V. Mašek 1883. (Tyrš, Úvahy II. (1912), 115—117. — Mádl, Myslbek (1901), tab. I.) 1879.

16. Podstavec pro Myslbekův soutěžný návrh na Žižkův pomník v Čáslavi. Socha postavena 1880. (Světozor XIV. (1880), 461, 466 s kresbou J. Mukařovského. — Tyrš, Úvahy II. (1912), 90 sl. — Socha repr. u Mádla, Myslbek, tab. II.)

17. Rodinný dům v Slaném čp. 560 (nároží Wilsonovy a Na katovně). Nárožní, jedno patro, sedm os, jednoosé nárožní risality, ve střední ose balkon. Na nárožích a kolem oken rustika, ostatní plocha sgrafitována podle vlastního návrhu Wiehlova (vlys v patře a pod hlavní římsou).

18. Adressa Prům. Jednoty v král. českém králevici Rudolfovi. Podle návrhu Wiehlova 1880.

---

[3]) První návrh schválen magistrátem 28. srpna 1876, změna fasády („dům obdrží jiné průčelí s hlavní římsou mimoobyčejně konstruovanou, na traversy na cement klenutou") po komisi (dne 28. dubna) schválena 14. května 1877.

[4]) Medaillony provedeny též na domě 71/I. v Praze (Na Kocandě, nárožní, Křižovnická 14, Kaprová 2.)

zhotovil zlatník H. Mauder v Praze. (Zpr. Spol. arch. a inž. XVI. (1881), 122.) Skizza v T. M.

1881. 19. Návrh slavobrány k příjezdu králevice Rudolfa do Prahy.

20. Projekt divadla v Slaném. Palladiovská architektura s velikou nikou v průčelí, budova zcela isolována v parku. Společná práce W. a J. Kouly. V rod. maj. Koulově 2 listy (2 půdorysy, façáda čelní a boční) a akvarelová perspektiva, nedatovaná. Neproveden. Nynější budova z r. 1883 podle návrhu J. Fialky. (Dr. Alb. Maysl, Slaný a okolí (1900), 21. — Památník div. ochotníků v Slaném (1913).)

1882. 21. Soutěž na cvičební ústavy zemské (Strakovská Akademie) v bývalé jesuitské zahradě. II. cena A. Wiehl a J. Koula (I. cena A. Wolf, III. cena J. Koch.) (Srov. J. Koula ve Zpr. archit. a inž. XXVII. (1893), 1.) Návrh (tušovaná skizza, datovaná v Smolnici 22./8. 1881) v maj. rodiny Koulovy, soutěžné plány na ten čas nezvěstné. Skizza, řešená v Schinkelovských formách, staví v jedné linii vedle sebe, těsně podél nábřežní zdi, budovy ústavů, samostatně a isolovaně řešené a spojené korridory s průjezdy. Střed tvoří jízdárna, po stranách jsou tělocvična, taneční sály a úřednické byty.

22. Činžovní dům v Král. Vinohradech 94 (Sadová 1.). Nárožní,[5]) zvýšené přízemí a tři patra, sedm os. V přízemí rustika, v patrech a na štítech sgrafito,[6]) ve třetím patře na zlaté půdě allegorie dne a noci a čtyř ročních počasí. V portále světlíková mříž. Společně s Karlem Gemperlem (pod prvním patrem destička: H. DOMUM. ÆDIF. ANT. WIEHL ET C. GEMPERLE MDCCCLXXXII.). Allegorie od Jak. Schikanedra. (Zprávy architektů a inženýrů XVIII. (1883), 7—8, tab. I. Ibidem J. Koula XXII., 29 a 30). Původní skizza, tušová, ornament sepií („rustika sgrafírovaná") v T. M.

1883. 23. Městská vodárna staroměstská v Praze 201/I. Volně na kvádrové terase postavená, v přízemí k soukromému domu připojená budova o dvou patrech, (druhé patro v atice) 7×3 osy. V přízemí rustika, v prvém patře režné hladké zdivo, ve druhém patře a na štítech sgrafita. V 1. patře k řece trojosá loggia. Sgrafita podle Fr. Ženíška a M. Alše (f g. část) a J. Kouly (ornament) provedl Janes Subič. Projekt stav. úřadu m. Prahy, Wiehl vypracoval jen fasádu, když již byla stavba v přízemí vyzděna. (Ruch 1884 a M. Aleš (Praha 1896) I., 43—50. — L. Novák v Díle IX. (1911), 119.)

24. Městská přečerpací stanice v Praze 1264/II. (Sokolská 7). 1 patro, 5×1 osa, v přízemí hladká rustika a okna s polokruhovým obloukem, v patře římsová okna obdélná. Dva štíty na čelných zdech.

25. Návrh na novou farní budovu u sv. Jindřicha v Praze. (Zprávy Spolku architektů a inženýrů XIX. (1884), 108.) Neprovedeno.

26. Sarkofag V. Švagrovského. Mramor. Originál v Museu hlavního města Prahy, sádrový model v Roudnici. Architektura A. Wiehla, plastika J. V. Myslbeka. (K. B. Mádl, J. V. Myslbek (1901), tab. III. — Tyrš, Úvahy II. (1912), 117—23.)

1884. 27. Pomník Karla Sladkovského. Pískovec. Olšanské hřbitovy IV., odd. 6., č. 135. Architektura A. Wiehla, plastika J. V. Myslbeka, provedli bratři Ducháčkové. (K. B. Mádl, J. V. Myslbek (1901) tab. VIII. — Tyrš, Úvahy II. (1912), 127. — Fr. Jeřábek, Průvodce po pražských hřbitovech, 21.)

---

[5]) Úprava východní požární zdi provisorní vzhledem k nádraží Wilsonovu.

[6]) Při restauraci r. 1910 sgrafita bohužel již neobnovena.

28. Soutěžný projekt na Museum král. českého (Hesla: Pokladům přírody a historie a Palladium patriae). Společně s J. Koulou. Projekt „Pokladům" uzavřený blok s velikou loggií v průčelí, pod ní a na atice figurální reliefy. Projekt „Palladium" honosná benátská architektura pozdně renesanční s volným schodištěm. (Zpr. Spol. arch. a inž. XIX. (1884), 51, 101, 143, 181.) První cenu obdržel Jos. Schulz, druhou Fr. Schmoranz, třetí J. Koch. 4 fot. projektů od K. Malocha v T. M. a v rod. maj. Koulově.

29. Dva náhrobky pro rodinu Wassermannovu na hřbitově v Slaném (I. odd. u cesty vedle severní zdi). Větší sarkofagový, menší s poprsím chlapce. Tesal J. Vedlík v Slaném. (Zd. Wirth v Sl. Obzoru XXII. (1914), 13., č. 2.)

30. Činžovní dům v Praze 1682/II. (Poříčí 16, Havlíčkova 13.). Nárožní, 4 patra, obě 1885.
fasády po devíti osách, nárožní risality jednoosové. Přízemí a první patro bossované, v druhém a třetím patře režné zdivo, ve čtvrtém patře a na štítech sgrafita (bílá, červená a zlato na černé půdě). Ve štukovém vlysu pod druhým patrem majolikové terče. V risalitech ve čtvrtém patře niky se sochami vojáků ze 17. a 18 stol. V průčelí do Havlíčkovy portál s balkonem na sloupech a v druhém patře balkon na konsolách, v průčelí do Poříčí arkýř s bohatou plastickou dekorací.[7]) Mramorový vestibul se štukovým stropem. Vystavěli 1885—1886. A. Wiehl a K. Gemperle na místě jízdeckých kasáren. Plastika od A. Procházky. (Světozor XXI. (1887), 461—462 podle fot. K. Malocha.)

31. Činžovní dům v Smíchově 542. (Královská 28.) Nárožní, tři patra (třetí patro v atice) a zvýšené přízemí, pět os do Královské, čtyři do Barrandovy. V přízemí rustika, v patrech režné zdivo, v atice pilastry a niky s vysokými reliefy (allegorie ženské). Do Královské portál se sochami v nikách, do Barrandovy polygonální arkýř s bohatě zdobenou konsolou. Ve vestibulu malovaná dekorace antická. Vystavěli Antonín Wiehl a Karel Gemperle (nad portálem destička: HANC. DOMVM · ÆDIFICAV. A. WIEHL · ET C. GEMPERLE · ANNO · DOM. MDCCCLXXXV.). Sedící postavy v nikách portálu od J. Myslbeka, ze soutěžného návrhu pro Milán (srov. čís. 14.) Návrh v T. M.

32. Přístavba vily v Brněnci pro F. J. Doubka.[8]) Budova, spojená krátkým křídlem se 1887.
starší vilou, na půdorysu skoro čtverečném, s risalitem na čele. Jedno patro, tři štíty. V koutě risalitu loggia, na čelní stěně plochý arkýř. Stěny i štíty sgrafitovány (rustika, ornament), v kartuších malby (allegorie orby a lovu). Sgrafita a malby provedl podle skizz a kartonů Frant. Ženíška J. Bartoněk.

33. Rodinná hrobka v Litni pro F. J. Doubka. Kolem hájek. V souterainu, přístupném 1888.
šnekem, hrobka, nad ní hranolová kaple, kupolí na tambouru krytá. Zdivo režné, architektura z pískovce. Ve štítě medaillon s mosaikou, nesený andílky. Vnitřek obložen mramorem a zlaceným štukem, dláždění mosaikou. V tympanonech pod kupolí nápisy a trojdílný obraz (Pieta a členové rodiny). Mramorový oltář se sochou sv. Josefa s Ježíškem. Plastika J. V. Myslbeka, obraz M. Pirnera. (R. Tyršová ve Světozoru XXI. (1887), 14. — K. B. Mádl, J. V. Myslbek (1901), tab. XII. — A. Podlaha, Posvátná místa II. (1908), 66.) Plány v T. M.

34. Činžovní dům v Praze 527/I. (Skořepka 2.). Nárožní, tři patra, atika se štíty. Do

[7]) Na balkoně medaillon s portraitem choti Wiehlovy. Téhož medaillonu užito u čís. 32.
[8]) Návrh Jindř. Jechenthala na rozšíření z r. 1872 neproveden.

Skořepky jednoosý risalit a devět os, do Jilské plochý arkýř s balkonem a loggia a pět os, v poslední ose portál. V přízemí rustika, v prvém a druhém patře režné zdivo, v třetím patře a na štítech sgrafita. Plastický dekor na vlysu pod prvním patrem a na arkýři. Na nároží ve výklenku soška Madonny. Vystavěli A. Wiehl a K. Gemperle r. 1888—1889. (Na arkýři letopočet 1889, na risalitu do Skořepky destička: DŮM TENTO VYSTAVĚLI ANT. WIEHL A KAR. GEMPERLE), sgrafita podle Mik. Alše (kartony ve Smolnici)

35. Hrobka „Slavín" a arkády na hřbitově vyšehradském, vystavěné nákl. P. Fischera.[9])

a) Neprovedený variant projektu byla hrobka jako kaple, kupolí krytá, v průčelí portikus se štítem. T. M. (fot.).

b) Hrobka provedená tvoří chodbu s výklenky pro rakve po obou stranách, zevně vůbec nevyjádřenou, pokrytou v ose hlavní cesty hřbitovní schodištěm a terassou; tato ovroubena na třech stranách vysokou ballustrádou s nápisovými deskami; v čele nad schodištěm na hranolovém stylobatu sarkofag a na něm sedící genius, po stranách allegorické sochy vlasti truchlící a vítězné. K severu obíhají hřbitov arkády, do nichž vstavena umrlčí kaple s kanovnickou kryptou. Na druhé straně nízké rodinné hrobky. Stavba r. 1889—1893. Architektura A. Wiehla, plastika J. Maudra, provedli J. Víšek a bři Ducháčkové (hrobka 1889—1890, sochy 1892, genius 1893). Zlatá Praha VI. (1888), 597, 598. S perspektivou od J. Kouly). — Archit. Obzor I. (1902), 35—38, tab. 36. — R. Tyršová v Ottově Slovníku naučném XVI. (1900). — K. B. Mádl v Památníku Čes. Akademie (1898), 49, 56. — F. X. Harlas, České umění II (1911), 97. — Památník Svatobora 1862-1912, 36—7. — V. Stech v Českosl. republice 1920, 18. listopadu.)

1890. 36. Projekty pro zemskou jubilejní výstavu v Praze 1891: situační plán, hlavní brána, pavilony pošty a administrace, výtvar. umění a retrospektivy, pavilon Živnost. banky, zahradnický, rybářský, lesnický, světelná fontána, česká chalupa. Brána, pavilon rybářský a lesnický a česká chalupa dřevěné, v lidovém slohu, ostatní zděné. Na budově umělecké a retrosp. výstavy figurální skupiny od Hergesella, cvikle od B. Seelinga, 18 poprsí českých umělců od Hergesella, Procházky a Wurzela. Provedeno 1890—1891. (Sto let práce I. (1893), 72—3, 76—77, 81, 85, 99, 118—124, s 10 ill. III. (1895), 632—3. — Časopis výstavní 1891 (Zprávy Spol. arch. a inž.) 13—15, 19—21, 43—45, 81, 96—99, 229—231. — Světozor XXIV. (1890), 299. — Zl. Praha VIII. (1891), 267 sl.)

1891. 37. Budova Městské spořitelny v Praze 536/I. (Rytířská 29, průčelí do Havelské, Melantrichovy a Úzké.) Společná práce s arch. O. Polívkou. Volně postavená budova, dvě patra, nárožní risality, 7×7 os. Hořický pískovec, pravý i umělý mramor. V přízemí krámy, vestibuly a kanceláře, v I. patře pokladna a dvorana spořitelny, v II. patře kan-

---

[9]) Pro hřbitov vyšehradský navrhl Wiehl řadu rodinných hrobek i náhrobků. Nejstarší je rodinná hrobka Schmidta ze Schönbergů (1889), deska s renesančním tympanem, dále následují (srovnej F. Jeřábek, Průvodce po pražských hřbitovech, 84—86): *a)* Brejcha z Ungrů (plastika od A. Poppa), *b)* Bacek, *c)* Svatopluk Čech († 1908), *d)* Petr Fischer († 1892), *e)* Holub, *f)* Jirásek (v T. M. 2 varianty z r. 1900), *g)* Dr. Lauschmann (mosaika od V. Förstra), *h)* J. V. Novák (v T. M 4 varianty z let 1904, 1907), *i)* Dr. F. L. Rieger, *j)* Špaček, *k)* Ulrich, *l)* Vondráček, *m)* Voráček, *n)* Ant. Wiehl (v T. M. 5 variant z r. 1900), *o)* Val. Teirich († 1876).

celáře a byty. 2 vchody, 2 schodiště. První soutěž 1890 (Wiehl I. cenu ze 14 projektů), druhá soutěž 1891 (B. Schachner, Wiehl s Polívkou vybráni z 25 projektantů). Návrh budov 1891, stavba provedena 1892—1894. Plastika na fasádě od St. Suchardy, F. Stránského, F. Hoška, G. Zouly, F. Hergesella, B. Seelinga, A. Procházky, L. Wurzela, B. Schnircha; uvnitř štuk od C. Kloučka a malby od F. Ženíška, V. Maška a J. Věšína (podle M. Alše). (Nová budova Měst. spořitelny pražské (1894); vazba, kůže zlatem tlačená, též podle návrhu Ant. Wiehla. — (Zlatá Praha XI. (1894), 322, 375—6, obr. 320, 321, 377, 380—1.)

38. Fara u sv. Petra v Praze, 1137 b/II. (Biskupská 13.). Řadový dům, 2 patra, 5 os, v I. patře balkon uprostřed, lunetová římsa s atikou. Režné zdivo, sgrafitovaná omítka, architektura z pískovce. V 1. p. medaillon s letop. 1894, v přízemí štíty se znakem křižovnickým a Nového města pražského. Projekt městského stav. úřadu (stavitel Konst. Mráček), fasáda A. Wiehla, sgrafita (rozvilinový vlys pod 1. patrem a čeští patroni v lunetách) provedl podle C. Kloučka L. Novák (značky na lunetové římse). [Ruth Fr., Kronika král. Prahy I. (1904), 836. — L. Novák v Díle IX. (1911), 120.] 1893.

39. Skizzy na přestavbu Musea hl. m. Prahy, společně s Břet. Jelínkem (v maj. B. Jelínka.) [A. Halla v Adm. zprávě obce m. Prahy 1897. — B. Jelínek v Almanachu města Prahy III. (1900), 199 - 200. — F. X. Harlas v Čsl. letop. mus. 1902.]

40. Rodinný dům J. V. Nováka v Praze 1020/II. (Florenc 11.) Řadový, dvě patra, 7 os. V přízemí bossáž, v patrech rustika v omítce, nad okapní římsou balustrová atika. Architektura z pískovce. V krajních osách v 1. patře po arkýři, uprostřed portál a balkon. Motivy fasády částečně vlašské, částečně z Čech (král. letohrádek). Uvnitř v 1. patře obrazárna s vrchním světlem. Vystavěno 1896—1897, plastika na fasádě od fy Piccard a Kraumann. (Srov. Dr. Th. Frimmel, Obrazárna J. V. Nováka (1899), X.). 1895.

41. Činžovní dům v Praze 792/II. (Václ. nám. 40., Vodičkova 48.). Nárožní, 4 patra, 4×11 os, dva štíty na vikýřích a dva na sedlové střeše, vížka s ochozem, portál do Vodičkovy. Omítka, částečně malovaná, plastika štuková, archit. články částečně z pískovce. V přízemí a patře rustika, průčelí do Václ. nám. a risalit do Vodičkovy má ve vlysech a mezi okny freskové malby; v krajní ose ve 2. a 3. patře arkýř, spojený s balkonem v 2. patře. V přízemí vesměs krámy s výkladci, v 1. patře kavárna. Vystavěl A. Wiehl 1895—1896. Malovaná dekorace provedena podle návrhu M. Alše (figurální část) a J. Fanty L. Novákem a Fr. Urbanem. (J. Koula ve Zp. Spol. arch. a inž. XXXII. (1898), 3—5, tab. II.—IV. — Neubauten und Concurrenzen V. (1895.) Návrh Alšův akvarellem v rod. majetku Wiehlově, variant (?) prodán v dražbě 1917 (Kat. dražby z pozůstalosti umělcovy. Praha. R. Weinert, 18, č. 122.)

42. Rodinná vila v Smolnici u Loun se zahradou.[10]) Jednopatrová, na obdélném půdoryse, v průčelí 4 osy, boční stěny bez oken, zadní průčelí zastavěno, pod strání. V průčelí ve věžovitém výstupku v přízemí otevřená předsíň, v patře arkýř, v koutě vedle výstupku v 1. patře dřevěná pavlač. Omítka sgrafitovaná (sv. Václav podle kartonu M. Alše z r. 1879.) Mimo to zapuštěny do zdi odlitky reliefů od J. Myslbeka a J. Maudra. Nad vchodem 1898.

[10]) Také A. Wiehlův statek ve Smolnici ozdoben plastikami, zejména medaillony J. V. Myslbeka (srov. č. 8.), sochou Madonny a reliefem Záboj a Slavoj téhož, a sgrafitem (položení základ. kamene k chrámu sv. Víta).

do zahrady pergola, v zahradě altán, kandelábry a odlitky římských váz. Za zahradou přirozená jeskyně, upravená Wiehlem na grottu. (Plány, kresby a fot. villy ve Smolnici v rod. maj.)

1899. 43. Návrh na úpravu kostela sv. Václava na Zderaze ve spojení s obecnou školou. Neproveden, přijat později návrh J. Fanty. (Světozor XXXIII. (1899), 273.)

1900. 44. Návrh na Collegium nepomucenum v Praze III. (Thunovská). Neproveden.

1902. 45. Fara u kostela Jana Nepom. Na skalce v Praze 1991/II. (Vyšehr. tř. 26.) Hlavní jednopatrové průčelí 4osé, s jednoosým risalitem, do zahrady před kostelem, postranní průčelí do Vyšehradské třídy o 4 osách a dvou patrech. V hlavním průčelí v přízemí loggia s balkonem v 1. patře. Spojeno s kostelem schodištěm a branou. Barokní fasáda omítnutá, se štukovou architekturou. Stavěl a detailoval Fr. Šamonil. (Arch. obzor III. (1904), 29, 32, tab. 41. — Der Architekt XII., tab. 89.)

1903. 46. Návrh na ohradní zeď židovského hřbitova v Praze V. Variant ve formách gotických, jiný českorenesanční. (Skizzy v T. M.) Neproveden, přijat později návrh arch. B. Hübschmanna a z části proveden 1914.

47. Návrh na dvojramenné schody s nikou uprostřed a plastickou skupinou před letohrádkem královským. Skizza v T. M.

1904. 48. Návrh na železné, kované dveře v parku zámeckém v Dobříši. Provedeno týž rok v Praze. 1918 vyňat z nástavce rakouský orel.

1905. 49. Návrh na umístění university na Petříně nad průkopem. Varianta k návrhu J. Koulovu. (Arch. Obzor IV. (1905), 45—47, s 2 obr. — Ve skizzáku č. 6. (T. M.) na přídeští skizza z 10. 12. 1905.)

1906. 50. Návrh na vymalování vnitřku kostela sv. Haštala v Praze I. Skizza, datovaná 4. května 1906, v T. M. Ve formách pozdní renesance české, motivy z českých kancionálů kolem r. 1580 (festony, kartušové rámy, perlovce), malované závěsy na dolní části stěny se starším motivem granátového jablka. Neproveden.

1907. 51. Soutěžný návrh na situační plán Jubilejní výstavy Obch. a živnost. komory v Praze. Odměněn II. cenou, ale neproveden. (Arch. obzor VII. (1908), 6—7, tab. 6.—7.)

52. Chorobinec (asyl chudých) prof. Thomayera v Trhanově. Prostá budova, českorenesanční, ve formách kolem 1600. (Repr. ve Světozoru 1910, č. 4.)

1908. 53. Soutěžný návrh na Staroměstskou radnici v Praze (třetí soutěž). Odměněn I. cenou. (Arch. obzor VIII. (1909), 46, 51—52, tab. 47—49. — Styl II. (1910), 33—64).

54. Projekt na 25 čestných hrobek u Slavína na Vyšehradě. (V majetku spolku „Svatobor“).[11]) Přístavba v úrovni terrasy Slavína, při čemž bylo předpokládáno odstranění balustrády; přístavba o třech ramenech, velké hrobky ve skosených rozích, na čelní straně 4 hrobky, na podélných stranách po 8 hrobkách. Ve formách úplně shodné s arkádami vyšehradskými.

ZDENĚK WIRTH.

---

[11]) Slavín byl opraven 1901 a 1904. K popudu prof. K. B Mádla, který též předložil náčrt J. Kotěry, kreslený podle jeho skizzy, svolána 19 8 komise Svatoboru (Mádl, Maudr, Rais, Schlaffer, Wiehl) a W. požádán o projekt. Ten vychází z motivu hrobky Gally Placidie v Ravenně. Projekt reprodukován r. 1920 na propagačním tiskopise, jímž „Odbor pro udržování hrobů vynikajících mužů a žen a dostavbu Slavína“, ustavený při Sdruž. pro povzn. znalosti památek pod čestným předsedou Al. Jiráskem, zve k finanční podpoře.

Z MÁNESOVY POUTI DO RUSKA.

I.

V únoru roku 1867 sněm český s většinou českou, když se byl vzchopil k protestu proti vídeňské říšské radě a dovolával se státoprávního života koruny České, byl rozpuštěn, v novém pak sněmu německá šlechta, tak zvaná ústavověrná, dostala většinu nad šlechtou historickou a tím zároveň německou většinu ve sněmu, a v říši habsburské proveden dualism. Nem avnost na nemravnosti. Naši odpověděli protestem státoprávním, opustili sněm a ohlásili svou účast na národopisné výstavě v Moskvě „v téže době, co v Pešti připravovali korunovaci císaře Františka Josefa na krále uherského".[1])

Pouť do Ruska byla tedy částí politické demonstrace, ale demonstrace ještě zcela loyální: v Carském Sele představoval carovi deputaci rakouských Slovanů rakouský vyslanec hr. Revertera. Aranžováno to bylo s pěkným velikým gestem s naší strany i s ruské. Rusové připravili hostům uvítání velkolepé a při veškeré nákladnosti a okázalosti srdečné, jak to v jejich povaze jest, u pravých Rusů; ale to bylo také všecko. Z dalekých stran sjeli se na Rus představitelé národů slovanských, ovšem ne všech; Poláků tam nemohlo být, a to již kazilo to pěkné veliké gesto. A sjeli se tam na slavnost, ba na celý řetěz slavností, mohli bychom zcela věrně, bez ublížení, říci: na slovanskou parádu, ne ještě do práce. Bylo to všecko ve vzdušné všeobecnosti stavěno, a nemělo to pevné základny; bylo to řečnicky „nadšené", ale ne důsledně promyšlené a programově důkladně, jako železná konstrukce mostu, svázané; bylo v tom příliš mnoho ještě romantiky, a velice málo znaleckého oceňování tvrdé a nezralé ještě skutečnosti — slovanské Rusko! . . . car pozdravil sice slovanské poutníky: „Vítám vás, pánové! Vidím vás rád, slovanské bratry v příbuzné slovanské zemi!",[2]) ale básníci ruští zpívali té doby, ovšem ne v Petrohradě, nýbrž v Londýně jako exulanti:

Car naš Němec prusskij,
nosit mundir uzkij.
Aj, da car, aj, da car,
pravoslavnyj gosudar!

---

[1]) Prof. Pekař v Ottově Slovníku naučném XIX. 67.
[2]) Podle ruské tištěné zprávy, níže uvedené, str. 232.

Carstvujet on gdě že?
Cělyj deň v manežě (v jízdárně).
Aj, da car, aj, da car,
pravoslavnyj gosudar!

Suďji vsě (soudcové všichni) žandarmy,
školy vsě kazarmy (kasárny).
Aj, da car, aj, da car,
pravoslavnyj gosudar!

a jiných takových peprných veršů celou řadu;[3]) pravého Ruska, do budoucna jdoucího, bylo v tu dobu mnohem více v Londýně, v té hrstce exulantů, kteří tam vydávali sborníky „Poljarnaja Zvězda", časopis „Kolokol" (Zvon) a knihy a brožury ruské, a bylo ho více v dobrovolném exulantu Turgeněvu a ve vrátivším se ze sibiřského vězení Dostojevském, než ve veškerém tehdejším oficiálním Rusku; bylo tam v Rusku sice dosti pravého Ruska — a jak pravého! — starého Ruska uměleckého, ale ne za ním jeli tam poutníci slovanští, toho si nevšímali tehdy dosti ani Rusové sami, tušil je snad z poutníků jediný Mánes a za ním tam především jel; vodili poutníky po palácích ruských, až poutníci z údivu nevycházeli, jakoby byli uváděni „do kouzel a divů tisíc a jedné noci", ale neukázali jim tu nekonečnou tmu ruského venkova, v níž jako hrozný šerý vlk plížívá se každým rokem hlad; slovem, zdvih toho velikého gesta byl působivý a vážný, ne však jeho pád. Naši snažili se o taktickou vyrovnávavost; drželi, zvláště Rieger, dobře linii samostatného rozvoje každého národa slovanského; Riegrovy krásné veliké řeči byly neseny docela týmž duchem smířlivosti a shody, jako o 41 let později slovanský sjezd pražský, tak zvaný novoslovanský, ale z řečí Rusů zadouval znatelně panrusism. Proto také konec toho zájezdu byl jako v ruských pohádkách: i byla tam hostina veliká velmi, nosila se cukrová jídla, nosila se medová pití, já tam byl, med, víno pil, do úst nepřišlo, a jen po bradě teklo ... Ale pohádka byla pěkná. Pobavila i poučila. A více nebylo možno očekávat.

Počátky slovanské politiky jsou obtížné ještě dnes a budou obtížné i zítra; jak teprve před 53 lety! Třeba tedy posuzovati shovívavěji.

---

[3]) Poljarnaja Zvězda na r. 1859. Vydal Iskander (Herzen) a Ogarev v Londýně. Nebo Ljutnja. Sobranije svobodnych russkich pěseň. Lipsko 1869.

J o s e f M á n e s
Petrohrad, v květnu 1867.

Pouť do Ruska[4]) byla tedy demonstrativní a zúčastnil se jí také Josef Mánes — nový doklad, že nebyl tak „mírný vlastenec", jak o něm v nejlepším smyslu slova napsal Jiránek,[5]) ale že své československé uvědomění a cítění směle, vnitřně směle, rozšířil na slovanské. Podle české i ruské zprávy o pouti té možno stopovati, kdy a kudy s ostatními členy výpravy ubíral se Mánes, čeho se účastnil a pravděpodobně často neúčastnil, co ho lákalo a uchvacovalo, aby to zachycoval do svého skicáku.

Načrtnu pro lepší poznání jen lehkým obrysem tuto pouť a její zastávky. Třeba nejmenován, v pozadí bude při tom tichým účastníkem a jistě bystrým pozorovatelem Josef Mánes.

II.

Podle citovaných už zpráv jeli z Čech pánové „K. J. Erben, archivář [že byl vzácným básníkem, neříkají ani česká ani ruská zpráva]; J. Vrťátko, musejní bibliotekář; JUDr. Černý, náměstek starostův „Sokola"; Em. Vávra, spolupracovník „Národních Novin"; dr. Mattuš, zemský poslanec; dr. Brauner; A. Patera, musejní adjunkt; J. Zvěřina, stavitel; J. Topinka, průmyslník; J. Houra, obecní tajemník; dr. Jičinský; dr. Skřejšovský; prof. Kolář; baron Villani; dr. Hamerník; malíř Jos. Mánes."[6]) Poslední budou prvními. Ale zdá se, že zpravodaj nezařadil Mánesa se stanoviska tohoto biblického výroku, nýbrž podle toho, jak oceňovala nebo jak znala Mánesa doba jeho. V ruské knize dopadlo to s Mánesem ještě hůře; tam stal se z něho Kvido Mánes, a také krátký životopis uveden — Kvida Mánesa.[7]) Ruský zpravodaj se zmýlil; nerad

---

[4]) O cestě té vyšly tiskem kromě referátů časopiseckých — do pražských „Národních Novin" zasílal obšírnější dopisy Em. Vávra; do pražského časopisu „Der Patriot" nejmenovaný dopisovatel (Dr. Tomáš Černý, jak mi řekl jeho syn, p. Dr. Vratislav Černý); do „Boleslavana" v Ml. Boleslavi také nejmenovaný (Dr. Karel Mattuš, jak mi oznámil jeho zeť, p. Dr. Petr C. Nesý) — pokud mi známo, tři publikace: Pouť Slovanů do Ruska roku 1867 a její význam. V Praze 1867. Stran I.—VIII. a 1—111. Podává řeči pronesené při uvítání, banketech a schůzích. Popisy pouti jsou často naivní a povrchní, bez kritiky. — Rub a líc té slovanské výpravy na Rus. Nejvíce podle ruských pramenů k objasnění svobodomyslnosti našich poutníků a pravdomluvnosti našich zpravodajů sestaveno od Jos. Vácslava Friče. Se sedmi přílohami. V Praze 1867. Stran 42. Ačkoliv také neurovnaná a jednostranná, při tom krajně nevlídná a místy posměvačná, je přece pravdě bližší než knížka první. — Vserossijskaja Etnografičeskaja vystavka i Slavjanskij sězd v maě 1867 goda. Moskva 1867. O pouti Slovanů na str. 87—471. Jest obsažnější a úplnější než knížka česká; řečí nepoměrně více otištěno a věrněji; není retuší a výpustek, jako v české.

[5]) Zlatoroh, svazek 1. Josef Mánes, str. 33.

[6]) Pouť Slovanů, str. 1—2.

[7]) Vserossijskaja Etnograf. vyst., str. 132—133.

bych uvěřil, že by byl od našich tak ledabyle informován, ačkoliv se zdá, že se tak stalo.

Mánes nejel z Prahy s většinou českých účastníků, nýbrž přidal se k nim až v Olomouci;[8]) byl totiž delší dobu opět hostem v hanáckých Čechách u Prostějova u milé rodiny hr. Silva-Taroucců a od nich teprve zajel do Olomouce, kde se připojil k české výpravě. Dne 16. května 1867 setkali se účastníci z Čech, tedy i Mánes, s účastníky z Moravy a ze Slovenska v Přerově na nádraží, kam o druhé hodině s půlnoci přijeli také Jihoslované. Na bližší seznámení všech účastníků vespolek nebylo tam dosti času ani vhodné příležitosti; to se stalo až na stanici Trzebini, kam přijeli ráno. Již v pohraniční stanici Granici očekával je člen uvítacího výboru a ruští hodnostáři a „připravena byla již bohatá hostina. Síň hodovní poskytovala velmi pestrý a malebný pohled: mužné kostnaté postavy Srbů s osmahlou tváří a ohnivým zrakem; radostně nadšené obličeje Slovenců. Také v krojích jevila se veliká rozmanitost, zvláště malebny byly oděvy pravoslavných kněží . . . Po všechen čas nebylo proneseno ani jediné slovo v jazyku neslovanském".[9]) Zvláštním vlakem s vozy „první třídy a s vozem carským" jeli pak do Čenstochové; tam „vojenská posádka v parádě s hudebním sborem stála rozestavena v nádraží", gubernátor vítal; pak je odvezli prohlédnout pověstný pavlánský klášter, proslulé polské poutnické místo; duchovenstvo vyšlo jim s křížem naproti a ukazujíc jim památnosti, chtělo vykládat latinsky, ale naši je vybídli, ať jen mluví polsky; na nádraží „skvostná hostina". Ve Varšavě „kratičký pobyt": „velkolepá hostina" ruská, v divadle akt Moniuszkovy „Halky", veselohra hr. Alex. Fredra a balet z polských tanců; v ruském chrámě žactvo jim zapělo: „Dnes milost Svatého Ducha nás shromáždila", ale když navštívili polské gymnasium, kde před nimi žáci byli zkoušeni z ruského jazyka, „při čemž Slované se vyjádřili, že čas je, aby i Poláci pomýšleli na konečné splynutí s ruskou rodinou,"[10]) to nesvědčilo, že shromáždila je milost Svatého Ducha, a polští žáčkové byli takovou taktikou zrovna krutě nadšeni pro myšlenku slovanskou . . . Ukázali hostům také La-

[8]) Národní Noviny pražské 16. května 1867: „K moskevské výpravě odjeli včera z Prahy . . . K těmto pánům přidají se . . . v Olomúci malíř Josef Mánes." Telegram z Granice to příštího dne potvrdil. V témž dopise příliš okatě se oznamuje: „Na vlastní útraty vypravili se . . ." a jmenuje se 6 účastníků; Mánesa mezi nimi není; jel tedy, jako většina, na útraty nějakého fondu, k tomu účelu sebraného.

[9]) Pouť Slov., str. 3. — Také ruská zpráva podotýká: „Hovořilo se dílem rusky, dílem česky a srbsky. Když někteří z Rusů začali k učencům Čechům německy a francouzsky, to oni hned odpověděli: ‚Přijeli jsme do Ruska, přejeme si mluvit rusky.' Mnohé otázky, kladené těmito jazyky, zůstávaly nezodpověděny." (Str. 155.) Mělo to vliv i na Mánesa.

[10]) Vserossijskaja Etnograf. vyst., str. 156. Česká zpráva tuto příhodu neuvádí.

Svatá Trojicko-Sergijova Lavra s jihovýchodní strany.
Litografie z r. 1862.

zienky, „kdež překrásný park s řekou a rybníkem, sochy mistrovské, drahocenné malby a vůbec skvělá úprava všeobecný podiv vzbudily.“ – „Byla-li krajina od Granice po Varšavu celkem chuda a málo zalidněna, pravda totéž v míře ještě větší o krajinách po obou stranách železnice z Varšavy do Vilna.“ Tesknota její jistě Mánesa jímala. V Grodně „nejvíce zajímal a dojal hosti kozácký tanec na poctu jejich vystrojený“. Ve Vilně přenocovali. Tam přijeli k nim z Paříže přes Berlín Palacký a Rieger a byli „slavně uvítáni“. Banket, rozumí se vždycky s řečmi, a v divadle balet. V starožitném ruském městě Pskově bylo uvítání ještě hlučnější, „celé město přibylo na nádraží“; květy, kytice; v nádraží, „jakož i všude, kde hosté třeba jen na několik minut se zastavili, stálo pohotově na sta číší šampaňského vína pro přípitky... Pobyt v Pskově trval pouze půl hodiny“ — na újmu pro Mánesa, neboť s nádraží nemohl uvidět svérázné pskovské architektury XII. až XVII. století, ty originální kostelíky, zvonice a obtloustlá schodiště, jakoby vnější svědky o vnitřní zámožnosti a obtloustlosti těch, kdo je dali stavět. Dne 20. května večer za nejnepříznivější pohody, „déšť, sníh, kroupy“, přijeli do Petrohradu. Uvítání a „nadšení shromážděných tam tisíců lidstva přesahovalo veškerou obraznost“ přes všecku plískanici. V Petrohradě – vynechám bankety s řečmi a divadla s balety – navštívili „veřejnou knihovnu, kdež se zvláštním účastenstvím dlouho prohlíželi staré rukopisy a ruské i slovanské prvotisky“ — Ostromirovo Evangelium z XI. století, na př., s drahocennou výzdobou malířskou jistě uchvátilo Mánesa; v katedrále kazaňské a Isakijevské viděli historické památky, ikony a předměty bohoslužebné; při akademii umění prohlédli si závod mosaikový; u Solověva sbírku obrazů a soch; Eremitáž, „nejznamenitější galerii uměleckou v Evropě“ — Frič se této nadsázce vysmívá, ale pravda jest, že je to jedna z nejznamenitějších galerií v Evropě; jenom těch 40 nebo 42 Rembrandtů[11]) a ti Poussinové, Claude-Lorrainové, Watteauové, Chardinové! Mánes se jistě hluboko poklonil těmto jiného zase druhu posvátným „ikonám“; navštívili Zimní palác carský, „uvádějící navštěvovatele takřka do kouzel a divů tisíc a jedné noci“; imposantní Admiraltějstvo, dílo ruského architekta Zacharova; u knížete Šeremeteva byli na církevním koncertě; dvě hodiny později na koncertě u hr. Kušeleva-Bezborodka, zakladatele vzácné obrazárny;[12]) v jeho zimní zahradě „slyšeli

---

[11]) Podle zpráv časopisu „Rabočeje Dělo“ bylo několik obrazů Rembrandtových z Eremitáže v prosinci 1920 ukradeno.

[12]) Do ní později přibyl také náš Jaroslav Čermák a dáno mu místo ve vzácné společnosti Troyona, Th. Rousseaua, Daubignyho.

při šumění umělého vodopádu", obrostlého tropickými květinami, cypřišemi a palmami, nad nímž byly průsvitné znaky všech zemí slovanských a nápis: „Vy vsě braťja naši", sbor lidových písní ruských; v katedrále Isakijevské oslavili „s velikou okázalostí a při velkém návalu lidstva" svátek slovanských věrozvěstců; byli přítomni zasedání Akademie nauk, podivili se rozvěšeným tam krásným podobiznám ruských básníků a učenců — Palacký a Erben seděli u stolu předsednického; dne 26. května přijal car v Carském Sele deputaci slovanských hostí — z našich v ní byli Palacký, Rieger, Brauner, Erben a Hamerník; večer opět v Petrohradě bylo pro všecky slavnostní představení truchlohry hr. A. K. Tolstého „Smrt Ivana Hrozného"; příštího dne odjeli do Moskvy. Předtím dali se ještě všichni ofotografovat u Bartha, a tak zachovala se nám podobizna Josefa Mánesa z Petrohradu.[13])

„Na všech stanicích mezi Petrohradem a Moskvou opětovalo se vítání hostí". Z Velikého Novgorodu, slavné kdysi republiky, slavné dosud svým starým uměním stavitelským i malířským, 120 verst od dráhy vzdáleného, přijeli zástupci uvítat chlebem a solí. V Moskvě uvítání „dosáhlo . . . svého vrcholu".

— Děkuji Bohu, že mi dopřál, abych, ač ve vysokém již věku svém, přece uzřel matičku Moskvu — řekl Palacký, odpovídaje na uvítání starosty moskevského.

Hosté navštívili národopisnou výstavu; slavnost prvního všeslovanského sjezdu zástupců vědy a umění — bylo vzpomenuto s úctou hr. Kašpara ze Šternberka, Dobrovského, Šafaříka, Purkyně, Rokytanského a z přítomných Palackého, Riegra, Erbena, Braunera i Hamerníka,[14]) ale Mánesa, toho Mánesa, jenž měl za sebou Líbánky, Rukopis Královédvorský, Orloj, Cyklus Písní a Hudby, Život na panském sídle, řadu skvostných podobizen, studií národopisných a jiných a jiných, toho Mánesa nevzpomněli, protože na něho tehdy ani v Čechách doopravdy ještě nemyslili. Byl posledním z účastníků; doba jeho ještě nepřišla. Víme, že duše Mánesova byla plna noblesy; že nedral se ani sebe menším krokem do popředí; ale snad se ho to přece dotklo, snad ho to přece zabolelo, třeba ne nápadně; zvykl už té nepozornosti. Ve Velikém divadle viděli drama Ostrovského, „Ženitbu" Gogolovu a ruské národní tance; prohlédli si památky staroslavného Kremlu a některé chrámy; bohaté museum kníž. Golicyna; byli přítomni zasedání spolku přátel literatury ruské; viděli výtečné provedení Gogolova „Revisora"; dne 5. června zajeli zvláštním vlakem

[13]) Fotografii zapůjčil s velikou ochotou pan dr. Vratislav Černý.

[14]) Pouť Slovanů, str. 51—56. Vserossijskaja Etnograf. vyst., str. 257—289.

Josef Mánes: Chrám Vredenský a Pjatnický pod Trojicko-Sergijovou Lavrou.

„do vzdáleného as 60 verst od Moskvy staroslavného a jak nesmírným bohatstvím a starožitností svou, tak i historickými událostmi památného kláštera, slavné Trojicko-Sergijevské Lavry". Pohostili je tam blíny s jikrou (kaviárem), klášterním medem a kvasem ve starých stříbrných „stopách" (pohárech), ukázali jim všecky vzácné památky a uspořádali celou výstavku uměleckých prací, starých i nových, vyšlých z malířské školy a z litografické a fotografické dílny klášterní. Lavra překvapila hosty; Mánesa, jak uvidíme, nejvíce.

Dne 8. června odpoledne vrátila se většina hostí do Petrohradu a za týden odjela domů. Neodjel však Mánes.

III.

Mánes zůstal v Moskvě. Dojmů bylo přemnoho, jak vidět už z lehkého jen náčrtu celé pouti i celého pobytu slovanských hostů v Rusku. Umělec potřeboval samoty a klidu, aby ty dojmy zpracoval. Bylo tam motivů do nepřebrání, veselých i vážných, radostných i bolestných, velebných i směšných. Vtipný autor „Cesty do Drážďan" mohl tu načrtávat podařený protějšek cyklový, mnohem bohatší a rozmanitější, s humorem i satirou — „Cestu do Ruska", nové kraje, nová města, nové chrámy, nové lidi. Jaká kořist bohatá ukládala se zcela jistě v jeho skicáku!

Co víme určitého a přesně zjištěného o jeho pobytě v Rusku?

Česká zpráva, „Pouť Slovanů", kromě uvedeného již výpočtu českých účastníků, z nichž posledním jmenuje „malíře Manesa", nemá již ani jediné zmínky o Mánesovi; jeho jména již vůbec ani jednou neuvádí. Vávra ve svých dopisech do „Národních Novin" pražských „Pout hostí slovanských na výstavu národopisnou v Moskvě" zmiňuje se jen jednou, v dopise ze dne 7. června, ale jenom že v Moskvě zůstali ještě „. . . malíř Manes a Em. Vávra"; ani slovem více. Pozornější a bedlivější je zpráva ruská, „Vserossijskaja Etnografičeskaja vystavka". Kromě životopisu Mánesova, jenom že ne, jak již řečeno, Josefova, nýbrž Kvidova, jsou tam tři zcela určité kladné zmínky a jedna záporná.

První zmínka dodává, že „někteří ze slovanských hostí [když většina jich už odjela z Moskvy] zůstali ještě na několik dní v Moskvě. Déle všech pobyli: černohorští vojvodové Vukotić a Plamenac, český žurnalista Vávra, český malíř Mánes, chorvatský žurnalista Gaj se synem a rakouský Srb Vukašinović."[15])

---

[15]) Vserossijskaja Etnograf. vyst., str. 408.

Druhá zmínka ji doplňuje: „Vávra dokončoval svůj popis výstavy pro české časopisy a sbíral materiál pro nárys novější ruské literatury. Umělec Mánes jezdil do Lavry a na Vrabčí hory a také navštěvoval Kreml, hledaje tam materiál pro svůj ‚štětec‘.“ [16]) To už je určitější zpráva a obsažnější nápověď, za niž jsme ruskému zpravodaji velice vděčni.

Třetí zmínka zesiluje druhou. Skoro všichni slovanští hosté vrátili se z Moskvy. „Někteří, co zůstali v Moskvě, přijeli ráno do Petrohradu, ale ne všichni: Kvido (!) Mánes, jenž se odebral opět do Trojické Lavry, aby zachytil její pohledy, a Vávra, jenž musil ještě popsat Moskvu Čechům a seznámiti blíže své rodáky s ruskou vědou a literaturou, zůstali v Moskvě po celý týden.“[17])

A konečně dočítáme se v ruské zprávě, že poslední den svého pobytu v Moskvě slovanští hosté podepsali se do universitní knihy návštěvníků a někteří připsali i hesla svá: Palacký, Rieger, Brauner, Erben a jiní; Mánesa ruská kniha neuvádí. I to je doklad.

V těchto zprávách tři okolnosti jsou důležity: 1. o cestě Mánesově do Petrohradu, o pobytě v Petrohradě a o cestě z Petrohradu do Moskvy nemáme nijaké zmínky; máme zmínky o něm až z Moskvy; 2. v Petrohradě se Mánes nezdržel déle než ostatní, odjel zároveň s ostatními; Moskva ho zlákala, nechal ostatní členy slovanské výpravy odjet a zdržel se u ní, u krasavice, ještě celý týden; 3. jezdil do Lavry a na Vrabčí hory a také navštěvoval Kreml, „hledaje tam materiál pro svůj štětec“.

Toto troje svědectví dostačí, abychom si utvořili dosti zřetelný obraz o pobytu Mánesově v Rusku.

Mánes, utvrzen svými pochůzkami po Moravě, Slezsku a Slovensku a jejich uměleckými výsledky, hledal dále u Slovanů, co je u nich původního, kořenného, samorostlého, svérázného — ne vypůjčený svéráz! — hledal květy, které se vylily a rozpukly z keřů a stromů, ssajících šťávu z rodné půdy. K tomu se skláněl, tím se uchvacoval. Petrohrad překvapil ho jistě svými velkorysými, velkoměstskými architekturami, zevní i vnitřní výzdobou, slovem, chvatně, ba násilně přenesenou sem kulturou západní, samostatně však jak od mistrů cizích, tak i domácích zpracovanou; nepozdržel ho však u sebe tento velkoměstský švihák ruský, po pařížsku vypravený, s odstínem zcela ruským. Ale když Moskvu uviděl Mánes s Kremlu a s věže Ivana Velikého a s Vrabčích hor, a když zblízka

---

[16]) Tamtéž, str. 409.

[17]) Tamtéž, str. 423—424. — Podobně také oznámil pražský časopis „Der Patriot“ v posledním dopise z Petrohradu ze dne 12. června 1867: „Manes und Vávra blieben in Moskau für einige Zeit zurück.“

Josef Mánes: Uspenská katedrála v Trojicko-Sergijově Lavře.

uviděl ty staré chrámy a kostelíky z doby staromoskevské i z doby rozkvětu Moskvy, architekturu „carské“ Moskvy, ty chrámy sloupovité, stanové, sborové (katedrální) a jejich originální zevní výzdobu: schodiště, galerie, dveře, brány, okna, kokošniky a zvláště jejich „hlavy“ a „hlavičky“ (kupole a kupolky), tu chrám nebo kostelík pětihlavý i vícehlavý, ale i ty půvabné o jedné kupoli; když viděl jejich rozmanité zbarvení, tu hlavičky zelené, růžové, modré, hvězdami poseté, tam zase stříbrné a zlaté; když uviděl tu zcela novou architekturu chrámovou, proti veškeré ostatní tak jinou, tak citovější, někdy až dětsky vroucnou, zvláště v těch „hlavičkách“; když vedle toho zase uviděl Kreml a jeho mohutné pevnostní zdi a imposantní věže a brány: tu nemohl se odtrhnout od té zcela nové malebnosti. Moskva, ta vznešená bohyně, ale se špinavýma nohama — Praha, božská její sestra, žel, stižena jest už touž nemocí — zajala Mánesa. Díval se jí do tváře, ne na nohy. A nechal všecky slovanské hosty chodit na schůze a podpisovat se do knih a památníků, a raději toulal se po Moskvě a nakonec nechal je všecky odjet a zdržel se s ní sám. Jezdil „na Vrabčí hory a také navštěvoval Kreml, hledaje tam materiál pro svůj štětec“, podotýká suše zpravodaj, a my v duchu vidíme, jak srdce i hlava hořely Mánesovi, jak chvátal na Vrabčí hory (Vorobjevy gory), nevysokou výšinu na jihozápadě za městem, nad údolím řeky Moskvy, odkud bývá pohádkový pohled na tisícvěžatou a baňatou Moskvu — také Napoleon se odtud po prvé na ni díval; jak časně ráno vstával, aby si ji prohlížel a její půvaby zachycoval. Není divu, že byl rozčilen, rozrušen touto novou malebností i zachycovanou kořistí. Tato rozčilenost a rozrušenost musila býti tím větší a patrnější, vzmáhal-li se zárodek duševní jeho nemoci v něm a prodíral-li se pozvolna na venek, jak poznamenává Dr. Rieger.[18])

Jeho chování zdálo se mnohým „extravagantním“; nevíme však, v jakém smyslu bylo extravagantní. Schůzí a banketů s nekonečnými řečmi[19]) se jistě nezúčastňoval, leda snad jen s počátku; potom se jim jistě vyhýbal, vždyť

---

[18]) O pobytě Mánesově v Moskvě zmiňuje se také Dr. Rieger v listě dceři Marii, „arci z pozdější doby již“: „Když jel s námi na pout ruskou, nezajímal jej Petrohrad mnoho. Ovšem ale Moskva. Tehda již byl popleten a extravagantní. Byl to počátek nemoci, na niž pak umřel. On vstával častěji ve 3 až 4 hodiny ráno, kde Rusové (měšťáci) chodějí teprve spat, chodil po městě a kreslil si motivy kostymní, architektonické ornamenty atd.“ Libuše Bráfová roz. Riegrová, Amalie Mánesová a její sourozenci. V „Osvětě“ XLVI. str. 422. Totéž vyprávěl také Dr. Tomáš Černý paní Renatě Tyršové: „Vycházel se skicákem do města časně z rána, když ostatní ještě vyspávali po všelikých banketech a nezbytných večírkách“. (Z listu, jejž mi na můj dotaz paní R. Tyršová laskavě zaslala.)

[19]) „Words, words, words instead of swords, swords, swords“ (Slova, slova, slova místo mečů, mečů, mečů) napsal horkokrevný Srb Lazar Kostić kněžně Trubecké do památníku, jejž si přála míti milou památkou na sjezd Slovanů v Moskvě. (Národní Noviny 1867, v dopise Em. Vávry.)

rychlému hovoru ruskému nerozuměl. Chodil raději sám po Moskvě se svým skicákem a se svým kapesním „malkastnem".

Můžeme bezpečně tvrdit, že kořist Mánesova z Moskvy, hlavně z Kremlu s Vrabčích hor byla velice hojná; ale — nezachovala se, to jest, známe z ní dosud nepatrný zlomek.

IV.

Zachovalo se jen nepatrné něco z ruských kreseb Mánesových.

Známe dosud — kéž dosud! — tři jeho kresby z Ruska: dvě jsou majetkem Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, kresby tužkou; třetí, akvarelovaná, jest majetkem p. řed. F. A. Borovského. Všechny tři jsou ukázkami ruské architektury chrámové, ale bez označení, co představují. Dají se však určit.

Všecky tyto tři kresby pocházejí z jeho návštěv Trojicko-Sergijovy Lavry. Slyšeli jsme současné ruské zprávy: „Mánes jezdil do Lavry" a „Mánes . . . se odebral opět do Trojické Lavry". Lavra ho tedy lákala a vábila. Není divu. Snímek s litografie „Svatá Trojicko-Sergijova Lavra s jihovýchodní strany" to vysvětlí. Litografie pochází z dílny samé Lavry a její censurní schválení je z roku 1862; je tedy dobová.[20])

Jaký to zcela nový svět! Klášter pevnost. Klášter město. Rozměry kolosální, výstavnost ohromná. Chrám na chrámě. Výmluvný doklad k výroku: „Stará Rus, to je ruský mnich."[21]) V nejstarším chrámě, v chrámě sv. Trojice, z roku 1422 na místě, kde stával dřevěný chrám, založený od sv. Sergije necelých sto let předtím, před ikonostasem pod stříbrným baldachýnem odpočívá zakladatel světec. Kolkolem zlato, stříbro, drahé kameny, staré fresky a ikony. Století XVI., XVII. a XVIII. vkládalo do pevnostního pásma nové stavby, chrámové i světské. Ale již před Lavrou, v Podole, pod samým mohutným pevnostním pasem Lavry, vidíme zajímavé kostelíky.

Po široké silnici, ku podivu pořádné, vedoucí do Lavry, vidíme kráčeti Mánesa. Hned v Podole se zastavil před dvěma kostelíky u silnice. Vidíme je na litografii zcela zřetelně. Mánes si je hned nakreslil. Jest to vlevo

---

[20]) Náhoda: před několika lety tato litografie byla koupena ještě s jinými velkými pohledy moskevskými, barevnými litografiemi, z pozůstalosti po jednom účastníku slovanské pouti do Ruska u pražského antikváře. Je tedy „dotýkaná".

[21]) T. G. Masaryk, Rusko a Evropa. V Praze 1913, str. 7.

J. Mánes: Chrám Sošestvenský v Trojicko-Sergijově Lavře.

chrám Vvedenský (chram Vvedenija vo chram Presvjatyja Bogorodicy, chrám Úvodu Bohorodičky do chrámu) a vedle něho chrám Pjatnický (chram Velikoj Pjatnicy, chrám Velikého pátku). Oba byly vystavěny roku 1547 a „přimykají se těsně k raně moskevskému oblastnímu stavitelství, jevíce se posledními jeho představiteli... Svérázná výzdoba oltářních apsid (chrámu Vvedenského) elementy rukopisných ornamentací", vyšlých z ornamentiky románské, „zakončívala se nahoře ornamentálním pasem nyní ztraceným. Neveliké dekorativní kokošniky... opakovány jsou v sousedním chrámě Pjatnickém, což dostatečně ukazuje, jak byly traktovány na stěnách Vvedenského chrámu."[22]) Oba tyto chrámy totiž strašně utrpěly roku 1608-1609, když Poláci po 16 měsíců obléhali Trojicko-Sergijovu Lavru. Vvedenský chrám byl napolo zbořen, po zahnání Poláků z Moskvy a z Ruska byl, zdá se, nezcela věrně znovu vystavěn a v XVIII. století obnoven. Podobně také Pjatnický chrám byl obnovován; jeho „okna, část oltářní a trapezy (předsíně chrámové) náleží k rozvitým formám moskevské architektury poloviny XVII. století."[22]) Mánesa upoutal jak malebný celek, malebná skupina chrámová, tak i jednotlivosti zcela zvláštní jeho výzdoby: festony apsid, detail jednoho nakreslil si zvlášť; okna se sloupky jakoby vysoustruhovanými, nesoucími originální frontony různého tvaru, ale specificky moskevské, jak byly oblíbeny v XVII. století, připomínající ženské kokošniky (ozdobné náčelenky ženských hlav) a podle nich pojmenované — Mánes také si takové ozdobné okno pečlivě nakreslil; vlastní kokošniky, výzdobné zakončení chrámových zdí, převzaté z dřevěného stavitelství — jeden z nich, dvojitý kokošník, také si podrobně zaznamenal.

Mohutnou branou, jak ji vidíme na litografii, vešel pak do Lavry samé. Z toho, co ho tam upoutalo, známe dosud jen dvě kresby. Jest to Uspenská katedrála (Sobor Uspenija Presvjatyja Bogorodicy, katedrála Nanebevzetí Bohorodičky), vysvěcená r. 1585, o pěti apsidách a pěti „hlavách" (kupolích), lehce se do výše nesoucích, zvláště hlava prostřední, nejvyšší a nejzdobnější — symbol to Krista se čtyřmi evangelisty — pod nimi pásmo lunet.

Ale ještě vřeleji, než těmto třem chrámům, oddal se Mánes čtvrtému chrámu v Lavře samé. Jest to chrám Sošestvenský (chram Sošestvija Svjatago Ducha, chrám Seslání sv. Ducha) z r. 1559, nejbližší podobou prvním dvěma chrámům, v Podole pod Lavrou, a také nejzachovalejší z nich; „svou zachovalostí doplňuje, čeho se nedostává v chrámě Vvedenském".[22]) Mánes byl jím

[22]) F. Gornostajev, Kamennoje zodčestvo epochi rascvěta Moskvy. Grabarova Istorija russkago iskusstva II. 110—113.

uchvácen. Nestačila mu již tužka, na pomoc musila přijít barva. S jakou láskou, oddaností, pečlivostí nakreslil a namaloval celek i řadu drobných detailů tohoto sličného, čisťounkého, zrovna panenského chrámu![23]) Podle představy ruského lidu chrám, dům boží, má býti „preukrašlennyj", má míti proti jiným budovám nadvýzdobu. Ve svrchované míře vidíme to vyplněno v dřevěných stavbách chrámových ruského severu. Ale je té snahy plna i kamenná Moskva a kamenná Rus. Jest jí pln i tento chrám Sošestvenský. Jeho tělo, šíje i hlava — Rus lucerně říká „šíje", báni na ní „hlava" — jsou samá ozdoba. Mánes laskavým zachycením veškeré krásy tohoto chrámu prokázal službu i dějinám ruského umění. Neboť těchto půvabů již není. Chrám byl restaurován a, jak už to bývá, po restauraci jeho vzezření nemá už bývalé sličnosti, ztepilosti, zpěvnosti, vznášivosti, kterých mu dodávaly krásné proporce všech jeho částí. Jeho šíje a hlava jakoby strašně otekly. Restaurátor neměl už toho čistého citu, té vroucné víry, jako jí měl stavitel původní.

Toť všecko, co známe z Mánesových ruských kreseb. Bylo toho již ze samé Lavry více; můžeme to zcela bezpečně tvrdit. Celý týden Mánes se zdržel v Moskvě, když ostatní už odjeli, jezdil do Lavry a, jak Dr. Rieger vzpomínal, velice prý litoval, „že nemohl stihnout si to vše okreslit".[24])

Kde je ta bohatá kořist, nevíme. Dr. Tomáš Černý „viděl u něho (u Mánesa) několik skic, i barevných — Mánes blouznil o barevných dojmech ruské architektury — ale věděl, že většinu studií a skic Mánes ztratil; nevěděl již, zdali to vytrousil někde cestou nebo ve vlaku".[25]) Tuto ztrátu potvrzuje také paní Marie Černá, vdova po Dru Tomáši Černém, tehdy, roku 1867, snoubenka jeho. Dr. Černý vypravoval prý o Mánesovi, „že byl velmi nervosní a roztržitý, takže cestou do Ruska ztratil všecka svoje zavazadla".[26]) Mánes sám, zdá se, to necítil. „Byl jsem před svojí cestou na Rus zde na Moravě několik měsíců nemocen, na cestě ale zdráv", píše po svém návratu.

* * *

---

[23]) Poznámky na této kresbě připsané jsou vesměs české a pečlivější češtinou, než bývalo dříve, bezpochyby vlivem okolností, jak také „Pouť Slovanů" již podotkla, že poutníci po všechen čas nepromluvili ani jediného slova v jazyku neslovanském.

[24]) Libuše Bráfová roz. Riegrová, Amalie Mánesová a její sourozenci, Osveta XLVI., str. 422. „Největšího stupně dostoupilo nadšení jeho ve starodávném, historicky znamenitém klášteře Trojická Lavra, kde je mnoho budov starých; v klášterním pokladě mnoho starožitností a uměleckých památek ruských. Litoval velmi, že nemohl stihnout si to vše okreslit."

[25]) Z listu paní Renaty Tyršové o tom, co jí Dr. Tomáš Černý vyprávěl.

[26]) Z „Rodinné kroniky" p. Dra Vratislava Černého, již si on vzorně sestavuje.

Josef Mánes: Lesní kaplička.

Návratem do Čech nastává poznenáhlu chmurný konec životní pouti Mánesovy. „Po návratu — píše v dopise J. Goetzlovi — dostavily se bolesti znovu. Moje nervosnost je velikou příčinou, že se stále cítím skličen. Nicméně mám svěžest i jistotu ke tvoření a mám hojnost motivů a prosím nebesa, aby mi zaopatřila snesitelné postavení, abych nevyrušován mohl ze svého nitra tvořiti, což je vždy nejlepší".[27]) Ale na pouť ruskou vzpomínal. Pomýšlel „prý na velký obraz ‚Ruské pouti'. Heroldovu zprávu potvrzuje sám v dopisu J. Goetzlovi hned po svém návratu".[28]) Jiránek v obou svých publikacích týmiž slovy píše, že Mánes „připravoval prý velký obraz ‚Moskevská pouť'." [29]) Že měl „svěžest a jistotu ke tvoření", svědčí kresba Kapličky,[30]) v jejíž výzdobě střechy a štítu zaznívá zdaleka ohlas výzdoby ruské. Vnitřek už je zcela Mánesův. Oltář už jest katolický a lampa před ním s věčným světlem má podobu srdce okřídleného. Srdce věčně hořící. Vzpomínka neuhasínající. Na koho? Kdož se bude všetečně vtírat za závoj básníkovy duše?[31])

Více zatím neznáme.[32]) Snad usměje se na nás štěstí a odkryje nám Mánesův poklad ruský. Zatím třpytí se nám do té dálky jenom tři paprsky, tři jeho ruské kresby.

FR. TÁBORSKÝ.

---

[27]) K. B. Mádl, Josef Mánes. Jeho život a dílo. Str. 152.

[28]) K. B. Mádl, tamtéž.

[29]) Miloš Jiránek, Josef Manes. Výbor z jeho díla s úvodním textem. Praha, 1905, str. 25. a ve Zlatorohu str. 18.

[30]) V majetku p. řed. F. A. Borovského.

[31]) Libuše Bráfová roz. Riegrová uvádí v citovaném článku (str. 423.), že její sestra Marie, žákyně Amalie Mánesové, zaznamenala si dne 19. dubna 1871: „Pan Mánes mi zlatil kapličku", totiž kopii, kterou slečna Marie namalovala podle Mánesova originálu. „Akvarel ten chovám co vzácnou památku — celá ornamentika a zlacení kapličky je provedeno Mánesem, on také před kapličkou na lavici vykreslil dívku, pravou to Mánesovskou figurku bez oděvu, a Mánesová, bojíc se zděšení a přísného pokárání Quidonova, oblékla dívku vzdušným šatem. Hádám, že originál obrázku je z ruské cesty Mánesovy a oprava, již na kopii té prováděl, byla asi poslední jeho prací vůbec ve škole Mánesové," podotýká tamtéž paní Lib. Bráfová.

[32]) Zvídaje u příbuzných a známých s účastníky slovanské pouti do Ruska, co by se ještě zvěděti dalo, setkával jsem se všude s největší ochotou. Děkuji za ni oddaně paní Libuši Bráfové roz. Riegrové, paní Antonii Sedlákové roz. Vávrové, paní Renatě Tyršové, p. Dru Vratislavu Černému a p. Dru Petru C. Nesému.

V. V. REINER A JEHO NEJSTARŠÍ MALBY.

Reinerovo mládí, jeho doba učení a umělecké počátky nejsou až posud osvětleny více, než jak se o nich zmínili jeho první životopisci v 18. století. A jest to dlouhá doba, zahrnující přes polovinu života, která v biografii jeho jest prázdnou stránkou. Nejstarší známou prací jest kresba k méně významné alegorické rytině z r. 1715, na niž upozornil Kamper; chronologicky následuje pak až teprve freska bělohorská, kterou klade Schaller bez bližších dokladů do r. 1718.

Tehdy prožil Reiner již více než polovinu svého života, o níž dovídáme se jen stručně a jaksi mimochodem několik zpráv u Pelzla a Jahna. Mám za to, že zprávy jejich, podstatně z téhož pramene čerpané, pochodí z dobré tradice a že jen v méně podstatných podrobnostech jsou deformovány.

Reiner pocházel z rodiny, která měla dobré styky s uměním: děd byl stavitel, otec sochař (řezbář), jeden strýc stavitel, druhý štukátor a třetí konečně obchodník obrazy a znalec. Bylo přirozeno, že v této rodině učil se mladý Reiner záhy kresliti a malovati. Zprvu asi otec sám, při svém uměleckém povolání, byl učitelem synovým, ale brzo na to vystupují podle zpráv biografů na jeviště života Reinerova Brandl a Halvax. Historie připouští pravdivost této tradiční zprávy. Styk Brandlův s rodinou Reinerovou mohl přivoditi strýc obchodník obrazy a není vyloučeno, že i otec Reinerův jako řezbář pro Brandla, jenž sám kreslil si návrhy na rámy, byl zaměstnán. Také později byl Brandl s Reinerem v přátelském styku, doporučiv ho k provedení fresky v kupoli chrámu křižovnického.

Také Halvax, jenž přišel z Italie a v Praze se oženil, byl té doby v Praze. Žil v přátelství s Brandlem, s nímž společně maloval večeři Páně v Rosicích. Jest velmi možno, že oba přicházeli do domu Reinerova a pečovali přátelskými radami o malířské vzdělání mladého Reinera. Brandl, jenž vzdělal se sám hlavně studiem starých mistrů v zámecké obrazárně, mohl doporučovati jistě týž postup, kdežto Halvax, odchovanec italského umění, mohl míti na mladého Reinera svými pracemi vliv koloritní.

Při studiu a kopírování starých mistrů byl podle zpráv biografů nápomocen také strýc obchodník obrazy. Mladý Reiner projevil při tom zálibu pro koně a bitvy. Nic nebylo přirozenějšího, než že kopíroval Nizozemce a že napodobil jejich běžné schema komposiční. Životopisec dobře poučený jmenuje přímo Pietra v. Bloemen jako vzor, jímž se mladý Reiner řídil.

Konečně bylo však třeba odbýti si také leta učení cechovního, měl-li se státi Reiner malířem, a tato učenická leta započal Reiner podle vší pravděpodobnosti dosti pozdě, když vlastně měl již pověst dobrého malíře koní a bitev. Životopiscové sdělují, že dán byl na 3 roky do učení k Schweigrovi, staršímu Novoměstského cechu malířského, a poněvadž jinde se zmiňují, že setrval v učení do svého dvacátého roku, mohl vstoupiti k Schweigrovi asi r. 1706, což souhlasí s tím, že Schweiger, rodák ze Štyrska, přistěhovav se do Prahy, přijal právo městské na Novém městě r. 1705 (Herain, České malířství, str. 118). Že zpráva o učení Reinerově zakládá se na tradici v pozdějších letech ze vzpomínek sestavené, tomu nasvědčuje omyl, jakého dopouštějí se životopiscové, nazývajíce Schweigra již tehdy starším Novoměstského cechu, ač stal se jím teprve r. 1723. V pozdější tradici tyto skutečnosti poněkud se pomísily. Stejně nelze zcela slovně bráti zprávy životopisců o neschopnosti Schweigrově, poněvadž — neznajíce žádného jeho díla, nemůžeme ji kontrolovati — může býti také pouze romantickou fabulí, oblíbenou v biografiích vynikajících umělců.

Z těchto elementů vytvářel se tedy umělecký charakter Reinerův. Koně a bitvy podle Standarta jsou jmenovány výslovně; Reiner nabyl jimi takové pověsti, že sběratelé čekali si prý na jich dokončení.

A přece až posud tyto bitvy, které založily slávu mladého Reinera, byly neznámy a teprve zde přinášíme v reprodukci první z nich, která stala se známou a která je zároveň důležita pro upevnění životopisné struktury tím, že je vročena.

Obraz malovaný na plátně jest 102 cm široký a 82 cm vysoký. Představuje jízdeckou bitvu s Turky v plně rozvířeném, lomozném zápase; vystupňované, rozvášněné nepřátelství lidí i koní na sebe útočících ve spleti těl dostupuje vrcholu v levé polovici obrazu, kde utkali se vůdcové obou stran. Tato skupina, hlavní díl obrazu, připomíná v komposici italské schema bitevní (bataglia italiana), v trojhran vybudované a není vyloučeno, že působila tu svým vlivem italská erudice Halvaxova, která mohla míti také vliv na jasný, světlý kolorit vzdušného pozadí, v němž zaniká v dálce pravá strana bitvy na stráních vzdáleného hradu.

Dílo, které tvoří součást sbírky pana vicepres. inž. L. Bondyho, jemuž bylo věnováno Obchodní a živnostenskou komorou pražskou v upomínku na jeho 60té narozeniny, značeno jest v levém rohu dole: W. L. R. f. 1708. a jest nejstarší známou prací Reinerovou.

Životopiscové Reinerovi asi správně tvrdí, že u Schweigra setrval Reiner do svého 20tého roku a počítáme-li spolu rok narození jeho, bylo mu roku 1708

právě dvacet let, z čehož dalo by se souditi, že jízdecká bitva turecká byla prvním samostatným větším dílem Reinerovým, na něž také vlastním jménem se podepsal. Jest to již práce kvalitní, přes to, že v podrobnostech najdeme místa, která svědčí o mladistvém umělci.

Celek připomíná typy bitev Wouwermannových nebo Bourguignonových, ačkoliv barevný traktament mimo červenohnědé, snad ztmavělé pozadí jest odlišný a vykazuje tónovou stupnici, hlavně v pravé části obrazu, v níž můžeme vycítiti první předzvěsti lehkého, jasného a průhledného kolorismu rokoka, které mohli bychom klásti u Reinera na vrub jeho naturalistních studií v přírodě jakožto krajináře.

Toto nově objevené dílo jest úhelným kamenem pro posouzení a zjištění Reinerových prací z doby jeho mládí. Nadchází doba celých deseti let, o níž máme jenom sporé domněnky.

Že Reiner v této době mladistvého nadšení uměleckého byl velmi činný, lze při nejmenším aspoň připustiti a není ani vyloučeno, že opustiv dílnu učitelovu, podnikl obvyklou tehdy tovaryšskou nebo studijní cestu, třebas by životopiscové tvrdili, že nebyl nikdy v cizině. Jest velmi nápadno, že první nejbližší známé datum jest teprve roku 1718, do něhož klade Schaller vznik bělohorské fresky. Lze za to míti, že Reinerova díla z tohoto mezidobí jsou posud buď nezvěstná nebo že třeba některá známá díla předatovati a do tohoto období vložiti.

To týká se především bývalých bitev Serenyiovských (v Kolovratském paláci na Waldštýnském nám. v Praze), jež nejsou dosud vročeny. Quirin Jahn, jehož informace byly zpravidla věcné a správné, praví, že na terase zahradní vymaloval Reiner bitvy dvě, čemuž dalo by se věřiti vzhledem k tomu, že Jahn, jenž tak přísně kritisoval nesprávná udání Schallerovy topografie, nemohl se dobře dopustiti v Praze samé takového omylu, aby mluvil o dvou bitvách na místě, kde byla pouze jedna. Bylo snad také Jahnovým přičiněním, jako člena výboru Společnosti vlast. přátel umění, že dal podnět k tomu, aby Společnost svým nákladem dala kopírovati Reinerovy fresky, jež povětrností byly ohroženy. Tak vznikla kopie fresky v kapličce sv. Barbory v Loretánské ulici a kopie bitvy Serenyiovské (K. B. Mádl, Umění I. 1919).

Bitva Serenyiovská, dnes zničená, jejíž akademickou kopii provedl na podnět Společnosti A. Machek, jest v některých podstatných částech vskutku variantou jízdecké bitvy turecké. Fresko Serenyiovské jest ovšem bitvou antickou, jejíž podání v kopii Machkově jest nedokonalé, přes to však jest v obou dílech tolik analogií, že jest nutno klásti obě do téže doby. Komposiční schema jest totéž

Jan Štursa: Podobizna matky autorovy.

V. V. Reiner: Jízdecká bitva s Turky.

a také koloritně odstupňuje se děj z tmavého popředí do prosvětleného vzdušného pozadí. Hlavní scéna bitevní jest rovněž v levé části obrazu, která dominuje vyvrcholenými vlajícími prapory; pod nimi v divokém reji táž skupina koní, téměř v těchže pohybech s bujnou vlající hřívou jako v jízdecké bitvě turecké z r. 1708. Zejména postoj vzpínajícího se koně jest na obou obrazech týž, kdežto římský velitel bitvy Serenyiovské na bělouši nahrazen jest v bitvě turecké vůdcem tureckým na bělouši s hnědými skvrnami; a tyto oba koně, což jest hlavně charakteristické, mají na sobě tutéž pardalí pokrývku, stejně uvázanou, která byla pravděpodobně důležitou součástí zařízení Reinerova atelieru v jeho mladých letech a která mohla by vésti na stopu dalších jeho prací z této doby, poněvadž Reiner asi nejednou užil této vzácné kožešiny honosné na svých obrazech.

Fresky Serenyiovské mohly vzniknouti tudíž jen v souvislosti s datovanou bitvou tureckou a třeba hledati jejich vznik v době kol r. 1710. Také psychologické motivy podporují tuto domněnku, poněvadž jen mladý, silami plýtvající umělec mohl se odhodlati provésti tak rozsáhlé dílo na zahradní otevřené terase, kde dal se jeho brzký zánik snadno předvídati. Objednatelem byl snad potomní místodržitel Serenyi, v jehož majetek přešel palác od dědiců po hr. Marii Trauttmansdorffové, které patřil r. 1697 (Ruth, Kronika). Souvisí-li však toto Reinerovo dílo s Trauttmansdorffy, pro něž pracoval později také v Jemništi, bude třeba teprve vyšetřiti.

Nejbližším dalším známým dílem Reinerovým jest fresková bitevní scéna v kopulce kaple sv. Rosalie na Bílé Hoře. Zde jednalo se o glorifikaci katolického vítězství na Bílé Hoře a poněvadž šlo o výjev vojenský, byl vyzván Reiner, malíř bitev, aby sloužil svým štětcem této církevní apotheose. Reiner vskutku vyřešil fresku obdobně jako své bitevní obrazy, zvoliv moment před bitvou, opírající se o zázračnou legendu a vloživ jádro obrazu do tlumu jízdního vojska, připraveného k boji. Mnich Dominik à Jesu Maria kleče před obrazem P. Marie, nazvané Vítězné, modlí se za úspěch zbraní v bitvě, která právě nastává. Za ním seskupeno jest vojsko se standartami, očekávající boj. I zde jsou analogie pohybů a postojů koní, tak že schema tohoto posledního jeho bitevního obrazu jest ještě v jisté souvislosti s oběma předchozími. Není proto vyloučeno, že Schallerovo vročení 1718 jest příliš pozdní (architektonicky byla budova dokončena již o několik let dříve), nebo bylo by třeba bitvu Serenyiovskou vročiti o několik let později, což bylo by rovněž možno, vznikla-li za hraběnky Marie Trauttmansdorffové roz. Slavatové, která zemřela r. 1716.*)

Jízdeckou bitvou tureckou z roku 1708 zahájil Reiner řadu svých olejových obrazů a zdá se, že této technice zůstal snad dosti dlouho výhradně věren; teprve ve druhé polovici svého života sahá převahou k technice freskové, kterou pak ovládal jako nikdo jiný. Jeho prvý olejový obraz otvírá však také zajímavé perspektivy do jeho života v době jeho jinošství, které potvrzují se i zprávami biografů, dle nichž byl Reiner v mladých letech obávaný noční „renomista", jenž více stýkal se s divokými kumpány při veselých nočních pitkách, než s nábožnými mnichy; takovéto osobní vlastnosti přiléhaly dobře k mladému malíři divokých, vzrušených bitev, které odehrávaly se v jeho fantasii a které zachycoval na plátně.

Teprve po roce 1725, kdy se oženil, nastává uklidnění jeho temperamentu, jehož živost a vzdorná nezkrotnost proniká ještě značnou měrou na fresce posledního soudu u Křižovníků. Vítězství katolicismu, jež všechny prostředky umění a všechnu nádheru přivedlo do služeb církevních idejí, proměnilo také atelierní druhdy umění Reinerovo v rozsáhlé dekorace nástěnné, v nichž došel Reiner největší své slávy a důležitosti. *F. X. JIŘÍK.*

---

*) Pelcl, jenž byl dosti dobře informován, považuje práce Reinerovy v kostele bělohorském za jeho první freska a spadaly by tak všechny tři dnes známé bitevní obrazy Reinerovy přibližně do téhož období vývojového, do prvých deseti let Reinerovy umělecké činnosti. Jako mladý umělec vstoupil Reiner na toto pole r. 1708 vyzbrojen technikou olejovou, kterou postupně doplnil technikou freskovou.

V. V. Reiner: Jízdecká bitva s Turky.

BUDOUCNOST OBRAZÁRNY VLASTENECKÝCH PŘÁTEL UMĚNÍ V ČECHÁCH.

Obrazárna Společnosti v. p. u. je ve stavu přerodu. S novými poměry dostalo se jí nových úkolů, kterým je nutno se přizpůsobiti. Dosavadní soukromá provinciální sbírka, vzniklá v době, kdy v pokrokové Evropě péče o musea počala přecházeti na stát, a udržovaná soukromou obětavostí a láskou k domovině po celé století, zatím co macešský stát hromadil všechny kulturní statky v jediném říšském středisku, nabývá nyní nového významu: zastupuje státní sbírku nového státu. Tím se počíná nové období obrazárny, které však neznamená konec nutné soukromé obětavosti, neboť uvážíme-li malé porozumění rozhodujících činitelů pro význam obrazárny, které se nejlépe jeví v tom, že byla zabrána třetina jejího prostoru pro Národní shromáždění, a že proto bylo nutno uložiti celé moderní oddělení ve skladišti — v době, kdy kynuly obrazárně nové vývojové možnosti, a kdy také ohled na representaci před cizinou není bezvýznamný — zdá se, že bude obrazárna ještě dlouho sdíleti svůj dávný osud, vykonávajíc práci a povinnosti jiného.[1])

Obrazárna se zařizuje pro nové poměry. A byl již nejvyšší čas, aby vnikl nový život do těchto prostor, které, srovnány s cizozemskými podobnými ústavy, zdály se v poslední době takřka nehybnými. Počet obrazů vzrůstal nepatrně, a vystavení děl přičilo se všem požadavkům vědeckým i uměleckým. Krásná prvořadá díla v pestré směsi s výrobky dílen a kopiemi kupila se v několika řadách nad sebou, a o vzájemné přináležitosti nerozhodovaly vnitřní stránky děl, nýbrž především velikost rámu. Tyto dekorativní ohledy způsobily, že mnohé vynikající dílo nemělo dobrého světla, nebo viselo příliš vysoko. A bohužel také konservace obrazů byla namnoze nedostatečná, což platí i o sbírce kreseb a rytin.

Než bylo by nesprávné tvrditi, že prvý popud k reorganisaci dán byl teprve obratem věcí. Zmíněné nedostatky cítily se již dávno a to ve veřejnosti i ve Společnosti samé, v jejímž lůně vznikla také myšlenka obrození obrazárny ještě za samé války. Bylo to v červnu 1917, kdy s ní vystoupil ve valné hromadě Společnosti její předseda Ervín Nostic.[2]) Jeho návrh obsahuje sice jen několik základních linií toužené reformy, ale dlužno doznati, že jsou to namnoze směrnice, jež nutně tvořily součástku i všech pozdějších opravných návrhů. Z rozpoznání náhodnosti, s jakou dosud beze všeho uvědomělého vymezení vzrůstala obrazárna, klade Nostic požadavek pevného rozvrhu a určitých hranic. Nutil k němu také provinciální ráz sbírky, kterou staví navrhovatel dle tehdejších poměrů v kontrast k velikým ústředním ústavům vídeňským. Podle jeho názoru má podávati naše obrazárna především co možno úplný a hodnotný přehled tvorby domácí. Hodnotou jednotlivých děl má se lišiti od ostatních pražských musejí, jež by si napříště vzájemně vymezila pole vlastní působnosti.

Myšlenka reorganisace obrazárny byla schválena a ve výborové schůzi dne 28. listopadu t. r. ustavila se galerijní ko-

[1]) Stát a země přispívají sice ode dvou let subvencemi, ale tyto jsou za daných poměrů příliš skrovné a ani z daleka nejsou úměrny kulturnímu významu obrazárny a povinnostem, jaké z něho vyplývají pro veřejné činitele.

[2]) Hlavní část jeho návrhu vyšla tiskem v Bohemii 3. července 1917 (č. 180).

mise, sestávající za Nosticova předsednictví z členů výboru, přátel umění ze členstva Společnosti, z umělců a historiků. Jejím úkolem bylo, podle slov protokolu, nové uspořádání obrazárny, vydání katalogu a lidového průvodce, jakož i konservace sbírky. V téže schůzi sdělil předseda Nostic, že požádal o dobrozdání dva zahraniční odborníky, a to generálního ředitele Bodeho, jakožto musejního odborníka, a historika českého umění prof. Neuwirtha. Návrh Bodeův byl už asi v rukou předsedy, neboť je datován 10. října, druhý nese datum 15. prosince 1917. Bodeův rozvrh je stručný, konkrétní, prozrazuje praktika a svědčí o znalosti naší obrazárny. Neuwirth naproti tomu podává celé soustavné pojednání s teoretickým zdůvodněním. Jeho návrh týká se stejně rozmnožování sbírky, jako jejího nového uspořádání, látku téměř vyčerpává a v celku je přijatelný. O obsahu obou návrhů zmíním se příležitostně podle potřeby.

Tyto návrhy byly podkladem jednání prvé schůze zvolené galerijní komise dne 4. ledna 1918, kde bylo usneseno provésti revisi celého stavu obrazárny a sepsati všechny obrazy, potřebující nutné opravy. Ihned také byly načrtnuty základní linie postupu při restauračních pracích a stanoveno vypracovati do tří měsíců rozvrh nového rozvěšení obrazů. Zvolená užší komise historiků, a malířů vyšetřila v lednu t. r. síň se staročeskými a německými malbami a učinila výboru určité návrhy. Bylo ještě několik schůzí komise, započata restaurace křídel oltáře od sv. Víta — přerušená pak nemocí insp. Bergnera — a poslední projevy zamýšlené reformy vyzněly asi v červnu. Válečné události překotně se přihrocující zatlačily všechny ostatní zájmy, a tak došlo k novým reorganisačním pokusům až za nových poměrů, které doznaly odezvy také ve složení výboru. Po převzetí inspektora Bergnera do výslužby 1. lednem 1919 stanovený prozatímní správce obrazárny Dr. V. V. Štech uspořádal síň kreseb a akvarelů 19. století a započal převěšování síní staročeských. Obrazy byly sňaty se stěn, ale jiné úkoly zabránily provedení tohoto záměru. V takovém stavu a zároveň s rozkazem, do jednoho měsíce uprázdniti šest síní a restaurační dílnu pro Národní shromáždění, přejala obrazárnu dne 23. června 1919 nynější správa.

Bylo třeba ihned bez dlouhých úvah jednati. Přes to snažila se nová správa i tyto první úkoly, vyvolané okamžitou potřebou, řešiti s ohledem na budoucí uspořádání sbírky. Nucené uzavření moderního oddělení, jehož zbývající síně měly býti skladištěm sňatých obrazů, vyžadovalo rychlého uspořádání síně primitivů, od delší doby nepřístupné, neměla-li býti obrazárna na nějaký čas vůbec zavřena. Bylo i nadále snahou správy provésti potřebné změny v obrazárně, aniž tím utrpí veřejnost, a snad jí nebude vykládáno za neskromné, jestliže se mimochodem zmiňuje o tom, že teprve při posledních instalačních pracích uzavřela obrazárnu na několik dní. Nejprve byly vyloučeny některé bezcenné deskové obrazy. Důležitější však bylo vytřídění nizozemských maleb, které měly býti napříště vystaveny jako celek v rohové síni (čís. III.). Zvláště důležitým se to jevilo vzhledem k hlavnímu oltáři od sv. Víta, který svou rozměrností rušil účin maleb kol něho rozvěšených a sám volal po samostatném vystavení. Nemenší zásadní důležitostí bylo soustředění všech staročeských maleb 14. a 15. stol. v jedné síni (čís. II.). Dosavad byly rozptýleny na síně dvě a rozvěšeny namnoze nešťastně, ve stínu nebo příliš vysoko. To platí především o Ukřižování od mistra třeboňského oltáře a triptychu od sv. Jiří z konce 15. století.

Jinak se snažila správa hned při této prvé sestavě síně primitivů, kde vedle souvislé řady českých maleb byla umístěna skupina německých mistrů, a do konečného uspořádání síně nizozemské dočasně také ponechány triptychy Geertgena tot Sint Jans a Mistra smrti Mariiny, uplatniti základní zásadu správné instalace, zdůrazniti totiž umístěním nejvýznamnější kusy sbírky a dáti jim i nejlepší osvětlení. Takto uspořádaná síň byla otevřena 6. července.

Nejbližší čas bylo třeba věnovati modernímu oddělení a jeho budoucímu umístění. Zabrání šesti síní nutilo k vystěhování z Domu umělců příslušného množství obrazů. Staří mistři nepřišli tu ovšem v úvahu, vystěhovati však pouze část moderních mistrů zdálo se býti neúčelné. Sbírka by tím byla stejně rozbita a instalace obrazárny trpěla by dále nedostatkem místa. Rozhodl jsem se — budiž mi pro zjednodušení dovoleno mluviti v první osobě — a bylo schváleno výborem vystěhovati moderní oddělení celé. Tím bylo umožněno pro budoucnost poměrně dokonaleji umístiti staré mistry a zároveň bylo započato s diferenciací pražských sbírek, které vesměs trpí nedostatkem určitě vymezených úkolů speciálních. Bohužel nezdařilo se mi přese všechny námahy získati pro zmíněné obrazy potřebných místností. Na konec žádal jsem alespoň suché a světlé prostory, kde bych mohl rozvěsiti všechny obrazy, po případě od země až ke stropu, aby netrpěly nedostatkem světla a mohly sloužiti při nejmenším k studijním účelům. Mělo to býti jakési lepší skladiště. Přidělený refektář strahovského kláštera vyhovoval jen co do světlosti. Zato předem bylo jisto, že nepojme všech vystěhovaných maleb, a přímo nedůvěru budil jeho vlhkový stav. Poněvadž však ze směrodatné strany bylo kategoricky prohlášeno, že není v Praze vhodnějších volných místností, bylo započato s jeho úpravou, než zároveň jsem doporučil výboru, aby se s přestěhováním obrazů posečkalo, až by byl stav refektáře vědecky vyšetřen. Tomuto měření vzduchové vlhkosti a pozorování refektáře bylo věnováno více měsíců. Výsledky nebyly uspokojivé. Na upozornění Společnosti v. p. u., jak veliká odpovědnost spadala by na zemskou politickou správu, kdyby obrazy musily býti umístěny v prostoře nedostatečně suché, odhodlala se tato k částečnému odstranění vlhkosti opatřivši refektář elektrickým ventilátorem a kamnami (uhlí však nebylo dodáno přes všechny žádosti). Poměry se tím poněkud zlepšily, ale ne tou měrou, že by se daly v refektáři umístiti bez obavy před jejich zkázou četné větší zarámované kresby a akvarely, které bylo také nutno vystěhovati z Domu umělců.

Tato málo útěšná věc, jednání s různými instancemi a samo zařízení refektáře, v němž byly postaveny četné stěny 4 m vysoké, zabralo mnoho času. Stinným důsledkem toho také bylo, že sňatě moderní obrazy musily býti uloženy až do podzimu předešlého roku ve dvou síních Domu umělců a zabíraly třetinu zbývajících tak jako tak omezených místností, znemožňujíce všeliké práce instalační.

Na konečnou instalaci nedalo se ovšem samo sebou pomýšleti — pokud se může vůbec mluviti o konečnosti při zařízení rozpočteném na 10-15 či kolik let — neboť bylo především třeba zjistiti a sebrati materiál, který se měl vystaviti. Mohlo běžeti prozatím jen o jakési provisorium, kterému po případě mohlo následovati jiné provisorium. Pro počátek bylo hlavně nutno odstraniti alespoň ty největší vady instalace, měla-li býti, jak bylo snahou správy, obrazárna zůstati přístupnou obecenstvu.

Provedené změny zasáhly všechny síně,

ale podle potřeby a možnosti měrou různou. Předem byla odstraněna celá řada kopií a věcí bezcenných, počet řad obrazů nad sebou zmenšen na dvě při větších, na tři řady při menších rozměrech, a obrazy sestaveny alespoň poněkud podle pravidel moderního musejnictví. Na rozdíl od dřívější směsi všech škol pokusil jsem se seskupiti příslušníky téže školy. Tak byli z kabinetů vyloučeni Němci, Francouzi a Italové a umístěni tu v souvislé řadě Nizozemci, na něž se ku konci připojují, opět jako skupina, němečtí kabinetní mistři 17. a 18. stol. Ve velké síni výstavní vedle Flamů a Holanďanů umístěni jako samostatný celek Italové a Francouzi, kdežto hlavní část naší a německé malby 17. a 18. století připojovala se organicky, počínajíc dřívější vstupní síní, na síň primitivů. Odstraněním bezcenných kopií Corneliových kartonů z předsíně a vhodným umístěním soch předsedů Společnosti před vchodem do obrazárny získána byla nová výstavní síň pro obrazy, a zároveň umožněno pokračovati ve vývoji severní malby v jedné souvislé řadě až do 19. století. V podrobnostech týkaly se změny výhodnějšího pověšení a osvětlení vynikajících děl, z nichž některá pro dosavadní vysoké umístění nedala se správně ani oceniti — uvádím jen krásná zátiší od Weenixe a Desporta, sv. Františka od italského mistra 17. stol. ve velké síni, interieuru chrámu od Steenwijka, krajiny od Civetty a Mompera a j. v kabinetech. Přímo rozhodujícího významu pro dokonalejší instalaci bylo výborem schválené uvolnění odkazu Hoserova, který, aniž toho byl velkodušný dárce požadoval, udržován byl až do poslední doby pohromadě jako celek. Vadou bylo, že celá řada děl jiným způsobem získaných a náležejících vnitřně ke sbírce Hoserově, zůstávala stranou, a že rozměrná plátna jako Gerbrandt van den Eeckhout, Snyders, Aart de Gelder a Rombouts byla vázána na těsné kabinety, kde pro ně nebylo ani patřičného odstupu. Podobné věnované uzavřené kolekce byly v zahraničních obrazárnách již dávno a z týchž důvodů zrušeny. Skutečně jen veliké obrazárny mohou si dopřáti přepychu ukázati vedle síní uspořádaných podle moderních musejních zásad také uzavřený soubor, vzniklý ze sklonů inviduálních, jak jej na př. poučně předvedl Bode v Simonově kabinetu berlínského musea. Pro naši obrazárnu, kde Hoserova sbírka tvoří jednu ze základních složek, jest její odloučené vystavení prostě nemožné, má-li míti uspořádání obrazárny nějaký smysl. Památka Hoserova nebude tím nikterak dotčena, spíše naopak budou tím důrazněji jednotlivé obrazy označené jménem dárcovým hlásati, jak velikou vděčností jsme zavázáni tomuto ušlechtilému sběrateli. — Místa získaného přenesením velikých pláten z kabinetů do veliké síně, z nichž Gerbrandt van den Eeckhout a zvláště Snyders teprve vlastně nyní odhalila všechny své půvaby, použito bylo k umístění několika obrazů z velké síně, které již dávno patřily do menších prostor, a to mimo jiné obou Terborchů, Doua a Halse.

Všechny tyto změny, čítajíc v to i provedené číslování méně rušivé předešlého — jsou, jak již řečeno, povahy prozatímní, a tak je třeba také je posuzovati. Běželo o okamžité relativní zlepšení instalace. Tak především v kabinetech dotkly se změny vlastně jen detailů. Kabinet 18. století, třebaže poněkud uvolněný, musil setrvati ve své přeplněnosti, neměl-li býti vůbec zavřen, a jinde zase bránily pevně zapuštěné plastiky a obrazy volné disposici. Také z nevystavení určitých děl nesmí se usuzovati, že nebudou vystavena, neboť pro některé obrazy nenašlo se místa v této instalaci, která je

vlastně pouhou přípravou k instalaci vlastní. O něco definitivnějšího jsem se pokusil pouze v kabinetě s Halsem a Terborchy, který ukazuje, jaká by asi měla býti úprava těchto malých místností, a v rohovém pokoji nizozemském. Tato místnost, se dvěma postranními světly sama sebou nešťastná, byla, jak se asi každý pamatuje, se svými vysokými vstavenými a z části úplně temnými stěnami nejbolavějším místem obrazárny. Hlavní oltář od svatého Víta, postavený na místo bývalé zadní stěny, má tu výhodu, že svou rozlohou využívá veškeré osvětlené plochy a vztýčen volně na své predelle, která je také ze zadu přístupna a na přání viditelná, nečiní místnost tak těžkou, jakou ji činila dříve veskrze probíhající plátěná stěna. O výhodě samostatného vystavení tohoto oltáře jsem se již zmínil, a na to, že také dekorativní účin nové jeho instalace s prospektem svítícím skrze čtyři síně je ziskem pro celkový dojem obrazárny, není třeba, tuším, upozorňovati. Ovšem i při této úpravě nebylo možno se vyhnouti stěnám. Nutí k nim postranní světlo. Byly však zvoleny stěny mnohem nižší a postaveny v přiměřenější úhel, aby světlo zachytily, a protaženy i přes postranní dveře. Tím a stlumením okenního světla látkou bylo dosaženo většího klidu. Těžší bylo barevné řešení stěn jednak pro různost vystavených maleb, jednak pro nedostatek potřebných barev. Novým pokusem u nás je místo dosavadního stříkání jednobarevných stěn použití vzoru granátového jablka. Neběželo tu snad o historismus — vzor je stilově pozdější maleb — nýbrž o pouhé mírné oživení pozadí.

Toto prozatímní uspořádání výstavních síní bylo provedeno na podzim a v zimě 1919 (dokončeno 10. prosince).

Přišel okamžik, kdy bylo možno pomýšleti na přípravy ku konečné úpravě obrazárny. A byly to hlavně dvě věci, které zabíraly během jara a léta 1920 všechnu činnost správy obrazárny: restaurace obrazů a shledávání nového výstavního materialu dle vytčeného plánu. Na jaře ovšem přibyla k tomu ještě jubilejní výstava Josefa Mánesa, jehož nejkrásnější díla z majetku Společnosti hlavně studie krojové, písně, ilustrace Královédvorského rukopisu, cyklus Musica a studie krojové byly vystaveny v místnostech Krasoumné jednoty. O vnější úpravu výstavy získal si zásluhy p. Jan Štenc.

Zvláště závažné byly podniknuté práce restaurační. Obrazárna byla po stránce konservace velmi zanedbaná, a už od let se uvažovalo ve výboru Společnosti o nutné nápravě těchto nedostatků. Byl úmysl zavolati k tomu účelu cizího restaurátora, jako bylo zvykem až dosud u nás v Čechách, a skutečně se počalo vyjednávati s některými zahraničními odborníky, aniž se stalo konečné rozhodnutí. Také nová správa obrazárny obírala se z počátku touto myšlenkou, majíc na zřeteli hlavně deskové obrazy, ale restaurační komise vyžádaná na popud správy výborem Společnosti [3]) doporučila obrátiti se na domácí síly, poukazujíc na časté špatné zkušenosti s cizími restaurátory, protežovanými i odbornými ústavy jako byla Centrální komise pro historické památky ve Vídni. Skutečným pustošením památek možno nazvati na př. působení vídeňského malíře Melichera na panství černínském a schwarzenberském. Komise i správa obrazárny byla vedena při tom také myšlenkou, že je nutno a možno se emancipovati i po této stránce od ciziny, a měla na mysli plán,

[3]) Komisi tvoří tito pánové: p. ředitel un. čl. prům. musea Dr. F. X. Jiřík, minist. taj. Dr. V. V. Štech, zemský konservátor Dr. Hönigschmied, prof. Aug. Brömse, zástupce výboru Společnosti Dr. B. Lobkovic a ředitel obrazárny.

vybudovati časem za účasti státu restaurační ústav, na který by se mohla veřejnost i soukromník s důvěrou obrátiti. Za restaurátora byl zvolen pan Adolf Bělohoubek, který také provedl všechny opravy podle návrhu komise a za stálého dozoru ředitele obrazárny, vyjímajíc oltářní křídla od Coxie a jeden obraz Hartmannův, jež byly svěřeny panu A. Vlčkovi.

V závažných případech, kde běželo o hlubší zasažení v obrazový organismus, byly pořízeny fotografické snímky původního stavu, po případě stavu po vyčištění obrazu, a o celém postupu práce byl sepsán podrobný protokol.

O jednotlivých restauracích pojednám na jiném místě. Zde jen uvádím přehledně, že to byly v prvé řadě deskové obrazy, které vyžadovaly pečlivého ošetření. Bylo třeba upevniti uvolněné barvivo nebo i podklad, bylo třeba petrifikovati zpráchnivělé desky, pracovati proti červotočině a nescházely obrazy, kde bylo nutno sejmouti silnou vrstvu laku a špíny, neměly-li nadále setrvati v dosavadním nedůstojném stavu. To se týká vnějších stran křídel oltářů Geertgena tot Sint Jans a Mistra smrti Mariiny. Oboje tyto desky byly mimo to znetvořeny hrubými patronovanými číslicemi hradního inventáře. Úsilí p. Bělohoubkově se podařilo vyprostiti jejich původní postavy napodobující plastiky ze staleté špíny, pokud totiž nebyly již ruinou, a o třech z těchto maleb lze právem říci, že znamenají skutečný přírůstek obrazárny, neboť ve stavu, v jakém byly dříve, vlastně neexistovaly.

Nejtěžší a také vrcholnou prací byla oprava karlštejnského dvoukřídlého oltáře Tomáše z Modeny. Byla to zároveň prvá státní zakázka. Vyžádala si usilovné práce $2^1/_2$ měsíce. Než o té bude nutno uveřejniti samostatné pojednání. Zde jen uvádím, že byl oltář ve velmi chatrném stavu, poněvadž nemá na hradě pevného místa. (Posledně byl postaven, opřen o zeď, na zemi v kapli sv. Kateřiny.) Oltář je ovšem z části zřícenina. Zvláště pravé křídlo mnoho trpělo, a obě jeho figury jsou jen torsa, která byla hrubě doplněna nebo přemalována u příležitosti dvou předcházejících restaurací. Také však na levém křídle scházejí celé kusy maleb, a barvivo nebo i podklad byly silně uvolněny. Vše mimo to bylo pokryto staletou špínou a prachem, a ovšem také dřevěná architektura, kdysi Mockrem doplněná, měla ve svém křiklavém bronzu a koloritu stopy nevkusných starších oprav. Při nynější restauraci byly odstraněny všechny pozdější opravy ať tmelení či retuše, doplňky a přemalby, zbývající barvivo a zlaté pozadí bylo upevněno a celý oltář pečlivě očištěn, takže nyní, pokud ovšem je zachován, ukazuje nám svou nezkalenou tvářnost 14. stol. Tónování scházejících míst vychází od zlatého pozadí, čímž povstává dojem zlomkovitě zachovaného freska, a aby celková plastická souvislost figur byla přece jen poněkud zachována, byl tón případně ztmaven, při čemž scházející barva určovala teplost nebo studenost voleného tónu nezbaveného však nikdy souvislosti se zlatým pozadím. Je si jen nyní přáti, aby tento oltář, kterým se českému oddělení dostalo vlastně teprve historického ozřejmení a smyslu, byl trvale zachován obrazárně. Na Karlštejně nemá svého pevného místa,[4]) a mistr Tomáš z Modeny je tam zastoupen dokonale triptychem v kapli sv. Kříže. Rozhodujícím je ovšem, sdílí-li tento zájem se správou obrazárny také širší veřejnost, či jsou-li jí osudy naší jediné obrazárny a našich památek lhostejny.

[4]) Také se nedá dokázati, že byl malován pro Karlštejn.

Velmi rozmanitých oprav měly potřebí také četné obrazy, malované na plátně. Běželo o upevnění barviva, o podlepení novým plátnem, o odstranění rušivých retuší, přemalování, špíny a silných, neprůhledných laků. Výsledky byly velmi pěkné, o čemž nejlépe přesvědčí síň našich barokních mistrů, zvláště skupina Brandlových a Hartmannových maleb. Velmi zajímavý je případ dvou portretů, připsaných Neufchatelovi. Pozorovateli byla vždy nápadna různá umělecká hodnota těchto maleb. Po odstranění pozdějšího temně zeleného pozadí objevil se původní krásně šedavý tón a zároveň se prokázalo, že obrazy nepatří k sobě. Ženský potret byl původně menší a má zcela odchylné pozadí. Byl přiveden na svou míru.

Současně snažila se správa obohatiti obrazárnu novými díly, postupujíc při tom dle vytčeného plánu, o němž se zmíním později. Běželo nejprve o soustředění obrazů nacházejících se v ostatních pražských sbírkách, kde svou osamoceností nepřicházely plně k platnosti, kdežto pro obrazárnu v Domě umělců znamenaly velecenný doplněk stávajících souborů. Týká se to především obrazů staročeské školy. Bohužel nesetkala se všude snaha správy obrazárny se zdarem. Za to třeba vysloviti tím větší uznání a dík za porozumění veřejným zájmům, s jakým vyšel vstříc tomuto popudu správní výbor Zemského musea a kuratorium Musea hl. města Prahy. Tak se dostalo obrazárně výpůjčkou 12 českých obrazů: dvou ze 14. stol. (mezi nimi jeden z nejstarších vůbec zachovaných), čtyř z 15. stol., čtyř z počátku 16. stol. a po jednom od Škréty a Brandla. Mimo to jednoho německého deskového obrazu z 15. stol. a jednoho nizozemského z konce 16. století. Mnoholi získalo touto výpůjčkou staročeské oddělení obrazárny, kterému přibyly už dříve, na podzim 1919, dvě cenné desky z křižovnického kláštera z r. 1484, posoudí každý zasvěcený návštěvník, a není pochyby, že tento jistě již pěkný přehled nejslavnějšího období naší malby roznítí touhu po jeho dalším vybudování. Této věci věnoval jsem přirozeně hlavní péči, ať již běželo o přípravné zpracování vydaného materiálu či o studijní cesty, na kterých jsem se přesvědčil o nynějším stavu příslušných památek a jejich umístění v kostelech a jiných místech, kde se přechovávají. Tato práce nepřinesla dosud, bohužel, žádoucího ovoce, buď že se moje záměry nesetkaly s porozuměním a souhlasem rozhodujících kruhů, buď z jiných příčin. Přirozeně se tím nedá správa obrazárny odstrašiti a bude postupovati na vytčené cestě.

Jiné velmi cenné obohacení obrazárny slibovala si správa od zapůjčení obrazů z majetku pražského hradu. Jsouť zde po kancelářích a různých místnostech rozvěšena díla takové umělecké hodnoty, že nemáme podobných v naší jediné obrazárně a nikde ve státě. Myslím především na benátské mistry 16. stol. Zde ovšem můžeme doufati ve zdar, poněvadž je přímo přáním pana presidenta T. G. Masaryka, aby nejcennější z těchto maleb byly zapůjčeny k vystavení obrazárně v Domě umělců. Komise, stanovená pro restauraci a konservaci hradních obrazů, jejímž členem je též ředitel obrazárny, učinila tento výběr, sledujíc přání páně presidentovo, než uplynuly měsíce, a věc není ještě skoncována. Že by nastalo touto výpůjčkou přílišné ochuzení hradu po stránce dekorační — nehledě k tomu, že jedinečných obrazů nelze používati pro pouhou dekoraci — není třeba se obávati, poněvadž by se dostalo hradu příslušné náhrady.

Daleko tak významný není přírůstek obrazárny získaný koupěmi. Jsouť dosavadní její prostředky a hlavně za nynějších vysokých

cen příliš nepatrné. Přesto přibyly staročeskému oddělení tři deskové obrazy z konce 15. stol., z nichž dva byly ovšem zakoupeny ze státních peněz a obrazárně zapůjčeny. Pozoruhodně vzrostla také sbírka našich barokních mistrů koupí velikého oltářního obrazu „Svaté rodiny“ od J. B. Molitora z r. 1754 a Sv. Lukáše malujícího Madonu od Heintsche (oba signované), ku kterým přibyl rovněž rozsáhlý svatý Jeroným, připsaný Willmannovi a zakoupený státem pro jeho příští obrazárnu. Pozdější době náležejí ostatní koupené obrazy: dvě krajiny od Fr. Procházky, jedna od Ant. Mánesa, „Oldřich a Božena“ od A. Machka a akvarel s kolorovanou perokresbou od Josefa Mánesa, obě poslední získané ze soukromého majetku berlínského.

S obzvláštním zadostiučiněním dlužno uvésti obohacení, kterého se dostalo obrazárně odkazy jejích příznivců p. Krobshofera a prof. Ant. Zeithammera. Moderní oddělení získalo tak po jednom obraze od Fr. Rumplera a V. Malého, tři menší olejové obrázky a pět akvarelů od Karla Würbse, a kreslený portret p. prof. Zeithammera od prof. Maxe Švabinského.

Současně s pořádáním obrazárny provedeno bylo také vytřídění některých jejích součástí v souhlase se zamýšlenou specialisací pražských sbírek. Tak byly zapůjčeny lapidariu zemského musea všechny odlitky, a jest jen litovati, že trpějí týmž nedostatkem místa jako obrazárna také jiné pražské ústavy, takže na leta nutně zmizí v strahovském skladišti řada krásných českých a cizozemských maleb a plastik 19. stol.

Současně s těmito pracemi, jejichž výsledky jsou viditelny, zabývala se správa vnitřní organisací obrazárny. Byly vypracovány novým poměrům odpovídající stanovy pro návštěvníky, pro kopisty a pro reprodukci děl z majetku obrazárny, která se odtud pro účely obchodní povoluje za přiměřenou náhradu ve prospěch nákupního fondu. Po revisi volaly katalogy dosud neúplné, doplniti bylo třeba inventární číslování jednotlivých děl a bylo nutno pomýšleti na nové pojištění obrazárny odpovídající změněným poměrům na uměleckém trhu a také okolnostem vyvolaným sousedícím Národním shromážděním. Bylo započato pořádání sbírky kreseb a rytin a rovněž i knihovny, která je, bohužel, v časopiseckém oddělení velmi kusá a potřebuje četných doplňků, jež v nynějších poměrech budou velmi nákladné. Mnoho času zabrala také finanční správa obrazárny a Společnosti, která v poslední době připadla též řediteli sbírky, což je jinak jen s prospěchem věci, poněvadž jen tím bylo umožněno volné a plně odpovědné působení ředitelovo.[5])

Koncem léta 1920 přistoupila konečně správa obrazárny k nevyhnutelnému přestěhování moderního oddělení do strahovského refektáře. Stalo se tak za současného pře-

---

[5]) Až do loňského roku vedl jménem výboru správu Společnosti a přidružené k ní Krasoumné jednoty tajemník, kdežto správce obrazárny byl pouhým inspektorem sbírky, který neměl vlivu ani zájmu na financích. Poněvadž není veřejnost dle mých zkušeností správně informována o poměru těchto dvou sdružení, připomínám, že „Společnost vlast. přátel umění“ je původní spolek z r. 1796, který založil obrazárnu a uměleckou školu od r. 1896 postátněnou, a že roku 1835 tato Společnost dala život Krasoumné jednotě, určené k podpoře současného umění. Krasoumná jednota je spravována výborem Společnosti a dosud byla jí také finančně podporována, má však svoje vlastní přispívající členstvo, podobně jako má svoje členstvo také Společnost. Od nového uspořádání poměrů těchto dvou sdružení vede správu Společnosti ředitel obrazárny a správu Krasoumné jednoty její vlastní tajemník. O rozsahu finanční podpory Kras. j. se strany Společnosti rozhoduje ročně výbor Společnosti, který nadále vede vrchní správu obou sdružení.

nesení veškeré odpovědnosti na zemskou politickou správu za eventuelní škody, které by vyplynuly obrazárně v důsledku zabrání Domu umělců Národním shromážděním. Jak bylo již řečeno, běželo o zařízení lepšího skladiště, přístupného studujícím a bližším interesentům, a tak byly obrazy rozvěšeny těsně vedle sebe po celé ploše stěn, ale přece jen dle určitých hledisek. Obrazy byly roztříděny chronologicky a pokud možno i podle škol a směru. A stejně i umělecká hodnota určila místo jednotlivých děl. Slabší a nejslabší věci byly pověšeny úplně nahoře, nehledíc ovšem ke kusům velikých rozměrů, které nezbývalo než rozvěsiti podle daného místa. Největší plátna bylo nutno, bohužel, pro nedostatek místa ponechati v obrazárně. Pokud se týče kreseb, bylo jejich umístění v refektáři pro jeho značnou vlhkost vyloučeno, a Společnost se obrátila proto na ministerstvo školství a národní osvěty s prosbou o dočasné přenechání jedné místnosti v témž klášteře, vyhrazené pro Státní měřický ústav, čemuž bylo vyhověno. Trvalé náhrady za tento pokoj a dalších místností pro zbývající obrazy v Domě umělců však se dosud nedostalo.

Po uvolnění síní v Domě umělců, zabraných až dosud složenými moderními obrazy bylo možno rozvěsiti opět v místnosti k tomu určené barokní české a německé mistry. Zároveň však mělo býti doplněno staročeské oddělení nově získanými deskami. To vedlo k téměř úplnému převěšení vstupní a staročeské síně a celkem k souvislé, ovšem jen prozatímní instalaci tří síní. Nejprve byla odstraněna z dosavadní staročeské síně, která byla nyní upravena pro obrazy 14.—15 stol., štítovitá rozsáhlá deska z kláštera benediktinek u sv. Jiří. Jeť to pouhá pozdější kopie Burckmairova originálu v Augsburku, která by měla smysl nanejvýše v studijním oddělení obrazárny, ale takového, bohužel, obrazárna nemá. Na to byly rozvěšeny české obrazy 14.—15. stol. v souvislé řadě, a pokud bylo možno i v souhlasu s vnitřní spojitostí, po třech stěnách, a zbývající plocha vyplněna nejcennějšími německými obrazy z 15. a 16. stol. Ostatní německé obrazy 16. stol. a české obrazy téhož věku byly pak vystaveny podle vytčeného plánu ve vstupní síni, kde byla ponechána prozatímně také skupina italských primitivů, a v následující síni jako další vývojový článek byly rozvěšeny obrazy českých a německých mistrů 17. a 18. století. Síně takto uspořádané byly po krátkém uzavření obrazárny otevřeny 5. prosince 1920.

* * *

To jest asi vše, co bylo vykonáno v minulém půldruhém letě. Mnohem více však zbývá vykonati, a o tom chci nyní promluviti. Započnu vybudováním sbírky.

O obrazárně nebo jakékoli jiné sbírce dá se říci, že potud skutečně žije, pokud doplňuje a rozšiřuje podle určitého individuálně založeného rozvrhu svůj obsah, to jest pokud roste. Odborná konservace památek, vzorná jich instalace, katalogisace a jiné musejní úkony jsou jistě neméně důležité, ale vedly by bez dalšího růstu sbírky k pouhé mumifikaci, byť sebe dokonalejší. Ono doplňování musí se díti ovšem individuálně a organicky. Nedá se použíti pro všechna musea nebo obrazárny téhož programu, mají-li získané kusy znamenati skutečný růst a nikoli pouhé hromadění krásných věcí.

Dosavadní musea vznikla z různých pohnutek a poměrů a mají různé účely. Jsou sbírky, které tkví hluboce zapuštěnými kořeny v půdě, na níž vznikly, a jsou jiné, které by se mohly kamkoli přesaditi bez újmy jejich dalšího rozvoje a bez ohrožení jejich speciálních úkolů – dvou to věcí vždy úzce souvise-

jících. Poslední druh je plodem vědeckého 19. stol. Místo dřívějších osobních zálib a potřeb, z nichž povstaly knižecí a jiné soukromé sbírky předešlých století, vedla je snaha po podrobném vylíčení všeobecného vývoje umění, aniž však při tom byly vyloučeny jiné druhotné cíle, jako vzdělavací a popularisační. Velikou oporou byla při tom nesporně stupňovaná schopnost naší doby, související s povahou současné tvorby, chápati co nejrůznější umělecké projevy minulých věků. Všeobecnějšího rysu dostalo se sbírkám také postátněním aneb alespoň částečným jich zveřejněním počátkem 19. století, ale čistě objektivní ráz vtiskl jim skutečně teprve hlad tohoto století po poznání. Podobné sbírky, které měly podávati jakousi zkratku vývoje všeho umění nebo některého jeho oboru, byly myslitelny jen ve velikých měřítkách, měly-li dosáhnouti vytčeného cíle alespoň relativně. Bylo jim třeba především prostředků takřka neobmezených. Tím byl dán omezený počet podobných museí a byla dána i jejich, třebaže ne naprosto nutná, vázanost na veliká kulturní střediska. Vzorem takové novodobé sbírky je berlínské museum cís. Bedřicha, jak je vytvořil Bode. Bohužel právě tento vzor svedl, podporován všeobecným duchovým proudem, mnohá provinciální německá musea k napodobení, které se mohlo skončiti jen neúspěchem a vyšinutím z dráhy, vymezené půdou jejích vzniku a místními potřebami. — Naopak byly tu ústavy, jejichž správcové uměli si uvědomiti velmi jasně dané individuální úkoly, a které se staly vzorem pro provinciální a vůbec menší musea, jako na druhé straně bylo Bodeho museum vzorem pro ústavy onoho velikého rázu abstraktního. Tím vzorem provinčním byla na př. hamburská Kunsthalle, a nic na věci nemění, že nová a oprávněná kritika odhaluje slabiny díla Lichtwarkova. Tento neúnavný reformátor moderního vkusu zdůraznil více než kdo jiný spojitost podobného provinciálního musea s půdou, na níž vzniklo, a ve smyslu tom je velmi důsledně a s úspěchem vybudoval. Nesnažil se shromažďovati ukázky celého vývoje, které za nedostatečných prostředků mohly vésti jen ke zkreslenému obrazu vývoje anebo k nesouvislé řadě krásných věcí, nýbrž kupoval mistry hamburské a z cizích hlavně ty, kteří souviseli tím aneb oním způsobem s vývojem umění domácího. O volbě nějakého díla nerozhodovala pouhá krása nebo všeobecný historický význam, nýbrž vztah k hamburské půdě, a od těchto děl, jež byla s ní organicky spojena, čekal Lichtwark největší praktickou působivost pro budoucnost. Jeho museum bylo založeno pragmaticky a mělo zasahovati do současného vývoje uměleckého mnohem hlouběji, než jak před sto lety doufali správci obrazáren, kupující italské mistry 16.—17. století a později primitivy německé a italské.

Naše obrazárna je dílem instituce o náš umělecký život vysoce zasloužilé, „Soukromé Společnosti vlast. přátel umění“, jež byla založena v r. 1796 několika obětavými, vlasteneckými šlechtici. Jako současně zamýšlená, teprve o čtyři leta později uskutečněná akademie, měla i ona účelem „opětné zvelebení umění a vkusu“. Byla tedy v duchu doby povahy výchovné. Vedle toho měla zabraňovati vývozu uměleckých děl za hranice. Až do roku 1835 neměla vlastních obrazů. Byly vesměs zapůjčeny členy Společnosti. Jaká tu byla horlivost a obětavost, vidíme z toho, že již v prvém roce obrazárna obsahovala 556 děl a že prvý tištěný katalog z r. 1827 dokonce již čítá 1725 uměleckých předmětů. Počínajíc zmíněným rokem 1835 počalo se také kupovati, ale v mnohem větší míře nežli nákupům vděčila obrazárna za

rychlý vzrůst svého vlastního majetku odkazům a darům. Mezi nimi Hoserovo věnování 311 obrazů tvoří jednu z hlavních součástek obrazárny. Vedle toho pokračovalo se nepřetržitě se systémem vypůjčovacím. Tak i dnes po 124letém trvání obsahuje obrazárna vedle vlastních děl, získaných koupí, dary a odkazy, též veliký počet obrazů vypůjčených, a to namnoze prvořadých. Je to krásný akt součinnosti soukromníků i veřejných činitelů, a je si jen přáti, aby působil přítažlivou silou na ty kruhy, které by podobně mohly přispěti k dalšímu rozkvětu obrazárny, ale dosud stojí stranou.

Vznik obrazárny vysvětluje také její ráz. Výpůjčkami přišlo do ní mnoho náhodného, ale také o nákupech se nedá říci, že by byly bývaly vedeny nějakým určitějším programem. Přesto má obrazárna alespoň dvě rozsáhlejší skupiny děl, které jí vtiskují určitý ráz. Je to škola nizozemská a staročeská. Nizozemské oddělení obsahuje sice několik krásných časných mistrů, ale jeho váha spočívá v století sedmnáctém. České oddělení čítá vynikající díla 14.—15. století a pak 17.—18. století. (O 19. století, které nebude zastoupeno v nejbližších letech v obrazárně a je vyňato z jejího programu, zde nepromlouvám.) Jeho čeští primitivové 14. až 15. století jsou vůbec nejdůležitější složkou obrazárny. K těmto dvěma skupinám připojují se mistři němečtí, méně dobře zastoupení; náhodným rázem působí již malá kolekce italských obrazů, a pouhými zlomky jsou díla francouzská a španělská.

Naskýtá se nyní otázka: Jakým směrem má se obrazárna nadále rozšiřovati? Před 28. říjnem 1918 bylo možné řešení celkem jednoduché. Nyní, kdy obrazárna zastupuje sbírky státní, třeba požadavky zvýšiti, a tak nedostačuje, co své doby navrhovali Bode a Neuwirth. Okamžité řešení ztěžuje však také nejistota o tom, co vlastně dostaneme z rakouského dědictví, a především pak nedostatek místa. Řekl jsem již shora, jak je osudné pro další rozvoj obrazárny ono rozhodnutí klubovních předsedů Nár. shromáždění, jímž byla obrazárna, a dokonce v okamžiku tak závažném, připravena o třetinu svého místa. Na to, že budeme také potřebovati místo pro předměty, jež doufáme dostati z Vídně, patrně se rovněž zapomnělo. Přece jich neuložíme také ve skladišti?

Než tyto časové nesnáze a překážky nesmějí stlačovati našeho přání na míru toho, co je dosažitelné dočasně. Náš program nesmí míti nic malicherného a kompromisního, nýbrž musí počítati s budoucností, doufejme skvělou. Již nyní si musíme zbudovati velkorysý program, hodný veliké státní obrazárny. A tak, ať už máme k disposici šest nebo sedm síní, nutno rozšiřovati obrazárnu podle pevného plánu koupěmi i výpůjčkami, aby si nahromaděný materiál vynutil sám potřebné místnosti a aby si na konec vynutil to, čeho především potřebujeme — novou, moderním požadavkům odpovídající musejní budovu.

Velkorysost neznamenají však pouze ona historická musea, podávající co možno podrobný obraz všeobecného vývoje umění, jako činí museum berlínské. Uvedl jsem již důvody výjimečnosti podobných ústavů. Než myslím také, že je výhodnější dáti přednost systému, který by vycházel z našich individuálních poměrův a potřeb. Šlo by spíše o princip Lichtwarkův, jehož výsledek by byl však vzhledem k středoevropskému postavení a historickému významu Čech mnohem složitější a přibližoval by se systému prvnímu. Také nemyslím při tom na úzkoprsé a pedantské plnění principu. Na štěstí minuly doby, kdy obrazárny byly pouhým obrazovým doprovodem vědeckých dějin

umění, a nesměji se znova svázati žádnými těsnými předpisy a teoriemi, mají-li se státi živoucím článkem kulturního organismu. My hledáme v obrazárnách poučení, ale neméně i umělecký požitek. Pro nás znamenají chvíle ztrávené před krásnými obrazy rozmnožení a obohacení života, a proto beze všeho rozmýšlení pojmeme do obrazárny naskýtající se díla, mající tuto sílu, i když nevpadají do vytčeného programu. Byla by to na př. díla, jež tajemnými svazky souvisejí se současnou tvorbou, vždy však by to byla díla skutečně hodnotná, prvořadá. Tedy prvořadým dosažitelným dílům třeba vždy otevříti dveře obrazárny. Veřejnost, umělecká obec i laici mají právo požadovati od obrazárny živou účast na současné tvorbě — dříve byl poměr obrácený a obrazárny umělcům svůj program přímo vnucovaly — a to je vždy vadou musejní správy, je-li orientována jen nazpět, neboť vzdává se takto klíče, který jí podává současná tvorba k nedoceněným dosud zjevům minulosti. Může se říci, že čím pokrokovější je umělecké cítění musejní správy, tím lépe pro sbírku a také pro umělecké prostředí, jemuž sbírka slouží. Kupovati mistra, který je již v módě, není uměním a je příliš drahé. Než ředitelé sbírek s vyvinutým instinktem pro hodnoty, jež přijdou, a který je obdobou umělecké touhy po výraze, jsou velmi vzácní; obyčejně se setkáváme jen s jednostranným protežováním současné módy, a že taková umělecká politika není sbírkám na prospěch, ukázal též vývoj německých menších obrazáren v poslední době. Máme právo požadovati, aby museum bralo podíl na současných uměleckých touhách, ale jeho úkol je přece jen poněkud jiný, než propagovati určitý umělecký směr. Právě naopak má býti jakýmsi doplňkem dobových jednostranností a má vésti rozmanitostí uměleckých výrazů k hlubšímu pochopení umělecké tvorby. Pro nás je tedy obrazárna vedle jiného velmi důležitým pramenem poznání, jež nemá snad jen význam vědecký. Obrazárnu proto nutno vésti mnohem všestranněji a je veliký zisk pro sbírku, je-li její správa s to, aby chápala nejrozmanitější, ba protichůdné umělecké výrazy. Nepostačí však, myslím, ani ona geniální intuice, která předbíhá do jisté míry vývoj a není se možno také na ni plně spolehnouti. Určitě vymezený, ale velkorysý program je jedině správné vodítko ředitele obrazárny, který chce se dopracovat ve svém ústavu úspěchu. Že však právě toto všestranné vedení obrazárny je plodné i pro umělecký život, o tom svědčí nejlépe okolnost, že zúrodňující vliv nevykonávají díla, která jsou již v módě, nýbrž ona díla, po případě zcela protichůdná, jež jsou prozatím pomíjena obecenstvem jednostranně orientovaným.

Přesto představuji si, jak jsem řekl svrchu, tento všeobecný program omezený ohledy na naše poměry zvláštní. Podle toho byl by nákup nových děl řízen určitým řádem, kterým by byla nově získaná díla ihned uvedena v ústrojnou souvislost se sbírkou dosavadní. Tím by nebyla vyloučena možnost dospěti postupným rozšiřováním sbírky i k oné všeobsáhlé šířce vývojového obrazu, ale hlavní předností tohoto systému by bylo, že již v menších rozměrech a při zatímní omezenosti našich prostředků by nebyla sbírka pouhým seskupením cizorodých děl, nýbrž by měla svůj hlubší význam.

Východiskem naší sbírky může býti — a myslím, že tu vyslovuji všeobecné přání — jen česká malba. Obraz jejího vývoje musí býti co možno podrobný. Přirozeně budeme se vždy snažiti dostati díla skutečně hodnotná, ale právě v tomto oddělení obrazárny připustíme po případě i obrazy slabší, jestliže

nějak naše malířství osvětlují. Dotýká se to také otázky instalační. Ve velkých obrazárnách jsou určeny pro podobné obrazy studijní síně přístupné odborníkům. Při našem nedostatku místa budeme nuceni — pokud ovšem raději neužijeme prozatím našich sporých prostředků na získání děl vystavitelných — umístiti tyto historické dokumenty dočasně ve skladišti. (Abych znemožnil předem všechny obavy, podotýkám, že to neplatí pro obrazy vypůjčené. Vypůjčovati si budeme jen skutečně hodnotná díla, která budou také vystavena.)

Zastoupení různých vývojových period české malby není stejnoměrné. Nejbohatší je pozdní doba 17.—18. století, ale i zde jsou mnohé citelné mezery. Považme jen, že nemáme na př. ani jednoho obrazu od Kupeckého! A mohl bych jmenovati i jiné mistry. O rudolfinské době může se říci, že vůbec není zastoupena, a kusé je také 16. století. Velmi cenné je za to oddělení české malby 14.—15. století. Zvláště nyní po doplnění oltářem Tomáše z Modeny a obrazy zapůjčenými zemským a městským museem, je to již velmi pěkný soubor památek nejslavnějšího období české malby, období, kdy tato vévodila evropskému severu a byla prostředkovatelkou pokrokových výtěžků vůdčí malby italské a francouzské. Novější historické práce poučují nás obzvláště stále více o mohutném a dalekosáhlém vlivu naší chlouby, našeho největšího malířského genia, kterého jsme kdy měli, mistra třeboňského oltáře, jehož vášnivě pohnutá díla svědčí o výjimečně silné osobnosti. Jeho zjev přerůstal skutečně naše středověké dílny, byl to umělec světového významu, který uměl geniálně stavěti na popudech, daných mu z Francie. V naší obrazárně je zastoupen mimo jiné svým slavným oltářem, než střední deska tohoto oltáře nachází se dosud v malé jihočeské vísce, pro kterou nebyl určen a malován, a přechovává se ve škole, poněvadž místní moderní kaple na návsi je na spadnutí.

Vedle tohoto umělce uplatňoval se, ale ne už v té míře, vliv mistra roudnického triptychu se Smrtí P. Marie, malíře to mírnějšího temperamentu, který nešel tak jaře a nesmlouvavě vpřed jako mistr třeboňský, nýbrž postupoval s očima upřenýma na formální krásu starší malby. Jeho oltář v proboštském kostele roudnickém je však jednou z nejskvělejších památek našich a středověkého umění vůbec. Je to přímo úžasná barevná pohádka, která vystavena v menší síni, naplnila by tuto celou jasem svých hořících tint. V obrazárně můžeme se poučiti o nejstarším slohu české malby na malé predelle s třemi svatými, běžné gotické konvence, než to je pouhý zlomek, a kdo chce poznati skutečně monumentální památku té doby — devět velikých desek — musí cestovati až na jižní hranice Čech do vyšebrodského kláštera. Tamější vystavení této jedinečné památky je však naprosto nedostatečné, a nejkrásnější její části lze studovati jen pomocí skla. V témže museu se chová také úžasné ukřižování připsané třeboňskému mistru, sytých, hlubokých tónů, jaké vídáme jen na gotických sklomalbách, a řada desek z prvé polovice 15. stol., které potřebují už v nejvyšší míře odborného ošetření. A v kostele na oltáři jest umístěna známá vyšebrodská madona, bohužel špatně viditelná.

V naší obrazárně máme krásný oltář, připsaný Dětřichovi Pražskému, než na Karlštejně je rozvěšeno na stěnách křížové kaple 130 poprsí od tohoto mistra, které z nás zná jenom ten, jemuž se poštěstilo prohlédnouti si je s lešení. V obrazárně máme řadu charakteristických českých madon 15. století, které však jen samostatně opakují starší

prototypy, a kdo chce viděti jeden z těchto posledních, musí opět zablouditi v odlehlý kout jihočeský do Zlaté Koruny, kde na prostém oltáři uvidí madonu 14. stol. nejdokonalejší klasičnosti, která zasluhuje významné umístění, jakého se dostává v obrazárnách madonám Rafaelovým. Na jiném obraze madony, v Doudlebech u Budějovic, se těžce prohřešil zmíněný již Melicher, těšivši se dlouho přízni špatně poslouženého patrona. A stopy jeho neblahé činnosti najde návštěvník i na desce v archivu třeboňském, nehledíc ani k četným jedinečným freskám na panství schwarzenberském a černínském, o něž nás ochudil tento „restaurátor", doporučený Centrální komisí a jejím bývalým čestným presidentem. A tak je historik a milovník umění nucen zjížděti celou řadu městeček a obcí, chce-li poznati roztroušené památky naší nejstarší malby. Mnohdy je nalezne v zuboženém stavu, tak v Litoměřicích, kde jsou umístěny, pokryté prachem a v rozkladu, v místnosti připomínající spíše prádelnu než museum, ba nemusí ani vyjíti z Prahy, aby se přesvědčil, jak mnozí přechovávači našich vzácných památek necítí nejmenší odpovědnosti a porozumění pro veřejný význam těchto dokumentů naší staré kultury. Mnohé památky, zvláště ty, které jsou v soukromém majetku, jsou také těžko přístupné a důkladnějšímu studiu často vůbec nedosažitelné.

Malba pozdějšího 15. stol., kdy už Čechy nebyly vůdčí zemí severně od Alp, ale učily se, hlavně prostřednictvím Německa, u pokrokové nizozemské malby, a přes to si z těchto podnětů vytvořily rázovitý sloh takřka lidového charakteru, je zastoupena od nynějšího doplnění sbírky velmi slušně, než i po této stránce nepodává obrazárna úplného a spolehlivého obrazu. A ještě méně lze to tvrditi o oddělení malby 16. stol.

Abych předešel nedorozumění, co chci tím vším říci? Obrazárna v Domě umělců se svým nynějším souborem dvacetisedmi českých desek 14. a 15. stol. podává jistě již velmi pěkný obraz slavného období české malby, než musíme si doznati, že je to obraz dosud velmi kusý a příliš vzdálený onoho bohatství a úplnosti, v jaké soustřeďují cizí, na př. německé sbírky vlastní nejdrahocennější minulou tvorbu. Zbývá tu ještě mnoho vykonati, a jsme si tím povinni nejen sobě, ale i kulturnímu světu, který v naší obrazárně hledá především naši staročeskou školu, složku to světového vývoje. Tím však nemluvím pro to, aby se prostě příslušné památky šmahem přenesly z kostelů a kde jinde se nalézají, do musea, než dodávám rychle, s druhé strany popírám také správnost stanoviska těch, kteří jsou předem zásadně proti tomu, aby se jakákoli umělecká díla odnímala prostředí, ve kterých se od dávných dob přechovávají, nebo pro která byla původně stvořena. Jsem vůbec proti „zásadnímu" neúprosnému řešení této otázky, poněvadž se tak úspěšně řešiti nedá. Vývoj názorů na konservaci památek a výsledky jich bezpodmínečného uplatňování během 19. stol. mohou nás dostatečně o tom přesvědčiti, že se pedantským sledováním takových zásad nadělá více škody než prospěje. Tyto delikátní věci nedají se řešiti jedinou časovou formulí, ale třeba řešiti případ od případu a s jemným taktem. Mnoho zla způsobila přísná slohová restaurace dřívějších desítiletí 19. stol, ale stejně nebezpečnou by byla zásada „ceny stáří", která byla jinak zdravou reakcí proti libovůli a násilnostem restaurátorů, kdyby se uplatňovala s mechanickým pedantismem a důsledností, jak ostatně nebylo v úmyslu jejího původce. Po všech těch výstřednostech vyciťujeme co prostou nutnost konservaci pa-

mátky, než v jaké podobě se má provésti, je vždy věcí jednotlivého řešení. A podobně bylo hrubým ničením památek jako uměleckých historických celků, jestliže se mechanicky vše pohyblivé sbíralo do musejí, než s druhé strany byl by najisto ohrožen dobrý stav a po případě i uchování mnohých památek, kdyby mělo přijíti bezpodmínečně k platnosti veto oněch zásadních odpůrců jakéhokoliv, jak se říkává, zasahování do „organismu" památky. Ve skutečnosti neběží často o organism ve vlastním slova smyslu. Jsou umělecké celky, jako na př. kaple křivoklátského hradu, kde by bylo skutečným barbarstvím, kdyby jí chtěl někdo odníti oltář s ní dokonale srostlý, ať by byl hodnoty a jedinečnosti sebe větší, než dejme případ, že by neodstranitelnou vlhkostí kaple malby trpěly — jako že tomu není — nebylo by prostou kulturní nutností, přenésti je do suché místnosti a nahraditi je za účelem uchování alespoň malebného celku kaple kopiemi? Krátce, kde běží o zachránění prvořadé jedinečné památky, nemůže státi žádný jiný ohled v cestě jejímu přenesení do bezpečnější prostory, čímž nemyslím jedině museum. Než mám spíše na mysli prvořadé jedinečné památky, dobře zachované, kterým však přece jen se nedostává v kostelích stejně pečlivého a bezpečného ošetření jako ve sbírkách, prvořadé památky nalézající se po případě na místech těžce přístupných a od kulturních středisek příliš vzdálených, než aby mohly nésti to ovoce, které by měly, a tu se mi zdá, že je veliký rozdíl v tom, tvoří-li taková památka článek uměleckého organismu, nebo je-li jen součástkou různorodého celku, vzniklého průběhem století, anebo nenachází-li se vůbec na svém původním místě na oltáři, je-li jen zlomkovitě zachována a umístěna někde na kostelní stěně. Pravda, i v tomto nejzazším případě je ještě vždy dokumentem dávného vývoje kostela, a také s kultovními ohledy třeba počítati, než bude opět běžeti o vyřešení jednotlivého případu, o závažnost těchto ohledů naproti oněm svrchu uvedeným. Než i v případu uměleckého organismu, jako je křížová kaple na Karlštejně, bylo by vždy možno, aniž by byl porušen pro návštěvníka celkový dojem kaple, kdyby na příklad dvě z nejlépe zachovaných poprsí byla umístěna v obrazárně a byla nahrazena kopiemi. Proti tomu by mohl mluviti jen dogmatický zatvrzelec, který sice z té spousty obrazů vysoko visících nic nemá, ale pouze ví, že jsou tam.

Tolik je však jisto, že takové jedinečné, vzácné dokumenty staročeské malby, jako se u nás dosud nalézají v kostelech, jsou na př. v Německu už většinou uschovány v musejích. A také je jisto, že mnoho získají a odhalí teprve plně svoji podstatu, jsou-li umístěny v sousedství jiných soudobých památek.

Než nezapomeňme také, mnohým z těch zásadních odpůrců jakéhokoli odjímání památek kostelům a jiným místnostem, věnovaným kultu, nejde vůbec o památku samu a její vlastní uměleckou hodnotu, nýbrž o náladu, ku které stejně potřebují kadidla a zpěvu žalmů jako soch a obrazů, ponořených v tajemné příšeří. A tu je rozhodnouti, co je důležitější, zda ukojení soukromých potřeb přívrženců romantického novokatolicismu či potřeba veřejnosti, chtějící se vnitřně obohatiti a růsti častým vnímáním těchto jedinečných nejvyšších plodů naší umělecké kultury.

A ještě něco. Je naprosto nutno, aby dočasní přechovávači těchto vzácných památek byli důrazně upozorněni, jaká povinnost jim z tohoto poměru vyplývá, a že nemají také práva o své újmě a bez uvědomění a po-

tázání se směrodatných odborných kruhů zasahovati restaurací do organismu těchto klenotů světového významu. Proti námitce, že by tím bylo dotčeno vlastnické právo, třeba uvésti, že takovým svévolným počínáním jsou ohroženy veřejné zájmy, a jde opět o rozhodnutí, co je důležitější.

Je krátce, abych ukončil tyto úvahy, věcí naší cti, abychom vybudovali co možno dokonale oddělení staročeské malby, které je nejdůležitější složkou obrazárny. Nová správa obrazárny vidí v tom také jeden ze svých hlavních úkolů a snaží se výpůjčkami z veřejného a soukromého majetku shromážditi jak možno veliký počet maleb této doby. Správa nešetří jistě prací při tomto odpovědném podniku, ale doufá také, že bude podporována všemi těmi, kteří mají v moci rozhodnutí o případné půjčce těchto děl.

Na rozdíl od českých maleb nákup a výpůjčka obrazů cizích mistrů byly by podmíněny zvýšenými požadavky po stránce kvalitativní a vývojovými vztahy k našemu umění. Co se týče tohoto druhého hlediska, řekl jsem již zpředu, že si při tom nepředstavuji pedantské dodržování předpisů, a především vynikající, naskýtající se a cenou dosažitelná díla měla by vždy přístup do obrazárny — jeť nutno vždy počítati s nahodilostmi uměleckého trhu. Přímým úkolem správy bylo by však, aby získávala ta díla cizích mistrů nebo škol, které měly přímý nebo nepřímý vliv na vývoj našeho malířství. Tím bychom nabyli určitého postavení proti nekonečné spoustě cizích památek, které nám přece nejsou všechny stejně blízké, a dosavadní skrovné finanční prostředky byly by plně využity s dvojím ziskem: nově nabytým hodnotným dílem a osvětlením některé stránky naší malby. Uvažme na př., jak by bylo poučné a jak by vysvitl teprve vlastní ráz naší malby 14. stol., kdybychom mohli v blízkosti jejích památek vystaviti hodnotné ukázky italských a francouzských primitivů, z jejichž popudů vznikly. Těší mně, že také Bode poukázal na důležitost rozšíření sbírky po této stránce. (Doufejme, že bude toto přání částečně splněno trvalým zapůjčením oltáře Tomáše z Modeny!) Totéž platí o významu německých a nizozemských mistrů pro naši malbu 15. až 16. století. Prohlédneme-li vůbec obrazárnu Společnosti v. p. u. se stanoviska vývoje našeho umění a hledáme-li tu k němu cizí vysvětlivky, musíme říci, že cizí školy jsou zastoupeny velmi neúměrně. Uspokojujícím jest jediné nizozemské malířství 17. stol., ale jak málo je zde z italské malby všech století! A tak možno si objasniti v obrazárně vznik stylu jen těch našich mistrů, kteří se učili výhradně u Nizozemců, jako na př. starší Hartman, Hirschely a j. Škréta zato, spočívající z největší části na Italech, a podobně Brandl a Reiner zůstávají zcela nevysvětleni. A třeba že francouzské a španělské vlivy se omezovaly u nás na míru mnohem menší, než tomu bylo u předešlých škol, přece nedají se ukázkami obrazárny ani ty dotvrditi. Z Grunda může si návštěvník obrazárny historicky vysvětliti nizozemskou složku, ale vše ostatní zůstává zcela isolováno. A k dalšímu vývoji bylo by třeba hodnotných ukázek francouzského klasicismu a ovšem i anglických děl z počátku 19. stol. Tím by byla však již dosažena nejzazší hranice obrazárny, vlastně byla by překročena, neboť zde by se křížila s budoucí obrazárnou moderní.

Zcela zvláštní postavení mezi cizími mistry naší obrazárny zaujímá škola nizozemská. Je nejbohatší a zasluhuje, aby byla doplňována sama o sobě, bez ohledu k jiným hlediskům, ale ovšem vždy se stálým zřetelem ku hodnotě a méně k „úplnosti“. A že jsou tu bolestné mezery, ví mezi námi každý milovník

nizozemské malby, a ví také, že by se obětavostí soukromníků dalo odpomoci právě největším potřebám.

Vedle starých mistrů obsahuje obrazárna Spol. v. p. u. „galerii žijících mistrů“, složenou opět z děl vlastních i vypůjčených. Tato kolekce jest jediná naše sbírka uměleckých děl 19. stol., v které jsou zastoupeni také cizí malíři a sochaři. Co do složení je poněkud náhodná a co do hodnoty velmi nevyrovnaná, ale vedle bezvýznamných děl jsou tu mnohá díla prvého řádu, která by byla ozdobou každé zahraniční obrazárny. Sbírka obráží především vývoj akademie, a jest jen litovati, že se tak nestalo důsledněji a s výběrem; je dále odleskem různých uměleckých proudů, které prošly Prahou, a některé odvětví, jako na př. německé a naše starší krajinářství, je zde zastoupeno tak bohatě, že možno si z něho utvořiti dosti spolehlivý obraz vývoje. Tato moderní kolekce bývala v široké veřejnosti vždy velice oblíbena — neběží nyní o to, proč a zda právem — a že je jí potřeba i dnes, o tom svědčí stále se opětující dotazy, kdy bude opět otevřena. Doufám, že si tato potřeba veřejnosti a skutečný význam sbírky vynutí v brzké době opět její důstojné a ovšem i kritické vystavení. Časem vytvoří se u nás najisto jednotné moderní museum, ale to je prozatím hudba budoucnosti. Přesto počítá již správa obrazárny s tímto příštím museem a obmezuje svou činnost na staré oddělení obrazárny, na které je nyní třeba soustřediti práci i prostředky.

Podobně je nucena správa obrazárny pro nedostatek místa a z věcných důvodů vyloučiti sbírku plastik. Sbírky Spol. v. p. u. nemají jich mnoho, ale jsou mezi nimi kusy velmi vzácné. Zcela pěkná sbírka dala by se však utvořiti ze všech oněch plastik, jež jsou roztroušeny po pražských museích a jinde. Doufejme, že i zde časem dojde k účelným vzájemným výměnám.

Sbírka rytin trpí daleko většími mezerami než obrazárna. Tento nedostatek pociťujeme velmi těžce, třebaže jsme vděčni za Lannův dar. Než je litovati, že se nevyužilo k nákupu dob, kdy nebylo nemožno za poměrně nízký peníz získati i celé sbírky, a je jisto, že naše zlomkovitá kolekce potřebuje hromadných doplňků. Za našich poměrů je však rozmnožení sbírky ve větším měřítku velmi ztíženo, a musíme počítati takřka se šťastnou náhodou a odkazy. A přece je sbírka rytin nejen bohatý pramen uměleckého požitku, nýbrž i velmi důležitá studijní pomůcka pro obrazárnu. Nejrychlejším prostředkem k utvoření větší sbírky rytin v Praze bylo by sloučení souborů rozptýlených po pražských museích a knihovnách. Největší soubor, avšak také neuspořádaný, má Zemské museum. Opět však narážíme na nedostatek místa. K čemu by byla i sebe bohatší a úpravnější sbírka rytin, není-li studijní prostory, kde by se mohly listy předkládati návštěvníkům!

A totéž platí o sbírce kreseb. V obrazárně není ani malé místnosti pro pořádání periodických výstav, jakou mají alespoň rytiny! Těžisko sbírky kreseb leží v díle Mánesově, ale i ze starších našich mistrů je zde zcela slušný soubor. Ovšem je to jen počátek. V tomto oboru třeba ještě mnoho pracovati a mnoho shromažďovati. Také, co obsahují po této stránce ostatní pražská musea a knihovny, je málo významné.

Vedle výstavby sbírky je druhou velikou starostí správy obrazárny konservace případně restaurace památek, o níž už bylo všeobecně promluveno. O zásadách, kterými byly dosud a budou na dále vedeny tyto práce, pojednám obšírněji na jiném místě. Jako přímo bolestný musím však ihned

označiti nedostatek suché, světlé dílny. Obrazárna měla dosud takovou dílnu v přízemí budovy, ale ta jí byla vzata Nár. shromážděním. Od té doby se prováděly restaurace ve výstavní síni dosud neinstalované — což bylo možné ovšem jen za teplých, letních měsíců —, po ukončení instalace bude však patrně nutno zastaviti všechny práce restaurační, nedostane-li se obrazárně, jak je slušno, případné náhrady za vzatou dílnu. Kdo je poněkud obeznámen s pracemi toho druhu, ví, že není přece možno, aby se restaurovalo v kanceláři ředitelově, kde mimo přidělenou kancelářskou sílu pracují také návštěvníci prohlížející mapy.

Ku konservaci náleží dále úprava kreseb a rytin, která bude vyžadovati značného nákladu. Obětavostí p. J. Štence učiněn počátek s Mánesovými kresbami.

Ku konci pojednám o příští instalaci sbírky. Shora jsem vylíčil dosavadní provisorium a zmínil jsem se již, že bohužel ani při letošní úpravě obrazárny nepůjde o skutečné definitivum. Dle dohadu má trvati zabrání budovy Nár. shromážděním při nejmenším patnáct až dvacet let. To znamená, že by se teprve po uplynutí této doby — přijde-li k tomu vůbec — uvolnily všechny prostory pro obrazárnu a že teprve tehdy bylo by možno přiděliti jednotlivým školám a mistrům konečné místo. Zároveň je však nutno, aby se ustálil stav výstavního materiálu. My opravdu nyní nevíme, co vše v obrazárně bude a jaký bude míti vlastně rozsah. Pořizovati tudíž již při nynější dočasné úpravě nákladné tapety pro stěny — a ty budou přece jednou nutny — s nebezpečím, že se pak případně nehodí, bylo by, zvláště při nynějších cenách, nepochybně přepychem. Může tedy běžeti pouze o lepší provisorium, a není pochyby, že se dá i tak docíliti slušných výsledků. Výhoda je, že můžeme použíti zkušeností nahromaděných při posledních častých instalacích sbírek zahraničních. Mnohé přijmeme, mnohému se vyhneme. — Místo tapet spokojíme se prozatím s malbou stěn, obrazy nezavěsíme pevně do zdi, nýbrž použijeme tyčí, za účelem členění nebo zisku prostoru vstavíme po případě menší nebo větší stěny, odstraníme ohyzdné a zcela neúčelné zábradlí a i jinak budeme moci v mezích provisoria zdokonaliti nynější nedostatečnou instalaci. Však i takto bude dosti nákladná. Abych uvedl jen zdánlivou nepatrnost, slušné číslování a nápisy obrazů, které bylo možno dříve poříditi velmi levně i v nejlepším provedení z mosazi, je nyní položka jdoucí do tisíců. A což teprve rámy, z nichž by se měly tak četné vyměniti za vkusnější!

Instalační technika vyspěla v poslední době v Německu ke skutečné virtuositě, která, jak již to při virtuositě bývá, na konec vedla k rozčarování. Nedávno poukázal vynikající německý historik na ten zvláštní fakt, že v mnohých německých museích přese všechny zdokonalovací snahy určitá umělecká díla nezískala, nýbrž spíše ztratila na působivosti, nehledě ani k tomu, jak obrazy trpí, jsou-li podrobeny stálým experimentům. Ku podivu, prý, jak milým a silným dojmem působí na př. Uffizie nebo Louvre, které přece po stránce instalační jsou tak zastaralé! (Zatím byly provedeny i v těchto sbírkách změny.) A jistě vyšly z Louvru daleko silnější a plodnější popudy pro současnou tvorbu, nežli z kteréhokoli musea německého. Toto upozornění přišlo skutečně včas. Tím není řečeno, že by se snad neměly zdokonalovati skutečně nedostatečné a nedůstojné instalace, nýbrž že třeba postupovati s taktem a zdravým úsudkem, a že nutno se vyhýbati všem pouze

vnějším účinům, které slouží více marnivosti instalatéra než věci. Pro nás je výhodou, že můžeme užíti těchto nových zkušeností, než je to opět onen nešťastný nedostatek místa a dosavadní neustálenost materiálu, která nám bohužel nedovolí, abychom plně dostáli všem oprávněným požadavkům doby.

Správná instalace vychází od potřeb, jejichž splnění žádáme na museích. Uvedl jsem již, že hledáme v nich poučení o vývoji a podstatě umělecké tvorby, že vidíme v nich pramen všestranných uměleckých zážitků a že doufáme také v zúrodňující jejich vliv na současné umění. Z toho vyplývá důsledek pro výběr obrazů určených k vystavení. Především vyloučíme kopie, neboť pro ony cíle má cenu jedině umělcův rukopis, a kopii podržíme jen ve výminečných případech, na př. je-li jedinou památkou ztraceného vzácného originálu. Vcelku budeme žádati, aby obrazy námi vybrané podávaly názorný obraz celkového vývoje, případně některé jeho periody, ale tento vědecký program nebudeme úzkoprse prováděti na úkor umělecké hodnoty celku a částí. Museum není určeno pouze pro historiky, nýbrž náleží celé veřejnosti. Mnohé průměrné dílo, jež za vlády výlučně vědeckého principu bylo součástkou obrazárny, nebude vystaveno a patří do oddělení studijního. Je tudíž věcí podrobné úvahy, aby v jednotlivých případech rozhodla ve prospěch principu vědeckého neb uměleckého. A po umělecké stránce je přímou povinností správy zprostiti se co možno nejvíce všeho dogmatismu.

Tytéž zásady rozhodují také o vlastním vystavení děl. Toto bude podávati s ohledem na dané prostory podle možnosti souvislý obraz uměleckého vývoje a díla jednotlivých škol a mistrů budou vystavena jako celky a ve vzájemné ústrojné souvislosti, tím však nesmí trpěti dobré vystavení jednotlivých děl a především uplatnění obrazů prvořadých. Základní zásadou správné instalace jest, aby vystavené obrazy bylo dobře viděti, aby se navzájem nerušily a aby nejcennějším z nich se dostalo místa nejvýznamnějšího a nejvýhodnějšího. Proto nebude se správa obrazárny rozpakovati po případě porušiti historický princip, nebude-li jinak možno vyhověti těmto základním požadavkům. Díla téže školy nebo směru jsou ovšem vnitřně sobě blízká, ale tím není ještě řečeno, že působivost jednotlivých děl stoupne v každém případě, kdykoli jsou umístěna podle své náležitosti k určitému směru. Mnohdy právě kontrast poslouží daleko lépe než vnitřní příbuznost. Při všem tom třeba je mnoho uměleckého taktu a třeba se vystříci vší šablony a také vší vnější dekorativnosti, do které tak často upadala německá musea v posledních padesáti letech. Je spravedlivo žádati, aby také celé stěny se svými obrazy působily jako harmonický celek, ne však pro umělecký účin, nýbrž jen proto, že taková stěna působí klidně a zesiluje dojem jednotlivých děl. Bylo by úplně zvrácené, kdyby dekorativní účin stěny měl více rozhodovati než ostatní hlediska — ať již by se při tom vycházelo z velikosti obrazů, jich barevných tónů nebo dokonce rámů — a tím jednotlivá díla znásilňovati. Poctivý ředitel obrazárny, který nemíří za vnějším účinem, raději poruší pravidelnost stěny, než by vystavil cenné dílo na místě, kde plně nevynikne, sloužíc jako barevná skvrna v zamýšlené harmonii. — Nesmírně důležité je správně zladiti tón stěny s obrazy, ale také velmi těžké, zvláště v obrazárnách jako je naše, kde je nutno pro nedostatek místa shromážditi v jedné místnosti obrazy často velmi protichůdné. Po té stránce se v cizině

v poslední době mnoho, a často se zdarem, experimentovalo a bude ještě experimentovati. Nám bohužel nezbude často než utéci se ke kompromisu.

Zato otázka stylové instalace, jež přizpůsobením stěn a místností vystaveným památkám chtěla budit historické nálady a před několika desítiletími vyvolávala tolik obdivu a nadšení, je konečně vyřízena ve svůj neprospěch. Naše doba nechce klamati poučena zkušeností, že všechny pokusy o historickou věrnost jsou klamné, že i ty nejzdařilejší z nich působí po deseti letech naivně, a přiznává zpříma, že museum je museum, t. j. moderní účelná budova, kde jsou za pomoci nejrůznějších výtěžků moderní techniky uchovány a vystaveny umělecké památky všech dob a směrů. Náš zájem se soustřeďuje na jednotlivé dílo, chceme je chrániti před zkázou, chceme je co možno dobře a nerušeně vidět a netoužíme po mlžných náladách, které jsou jen časovými fikcemi. A tak jen ohled na tato hlediska nás přivede popřípadě k tomu, že použijeme popřípadě více nebo méně věrně, ale vždy diskretně starých vzorů pro oživení stěn, nikdy však snaha po klamu.

Nedostatek místa v naší obrazárně ztíží bohužel také provedení jiné zásady moderní instalace, totiž rozvěšování co možno volného. Kdysi tísnily se v starých obrazárnách, jak je možno v Praze dosud viděti u Nosticů, obraz vedle obrazu. V 19. století nebylo dlouho o mnoho lépe a teprve v nové době požaduje se pro jednotlivý obraz tolik místa, aby si mohl utvořiti, abych tak řekl, kol sebe svou vlastní atmosféru a nebyl rušen obrazem sousedním. Kdybychom se měli držeti tohoto jistě správného systému, po případě věšeti větší obrazy jen v jedné řadě, menší nanejvýše ve dvou, ač také ne veskrze důsledně, potřebovali bychom pro náš materiál všechny síně, tedy i ty, které zabralo Nár. shromáždění. Jsme tudíž bohužel nuceni věšeti obrazy poměrně hustě.

Pro rozvržení obrazů na jednotlivé síně, o němž se prozatím nedá říci konečné slovo, jsou východiskem postranní kabinety. Už při založení budovy byly určeny pro nizozemské menší obrázky a tomu účelu budou také uchovány. Bohužel nestačí jejich stěny, aby se mohly obrazy rozvěsiti nanejvýše ve dvou řadách, a místy bude nutno se utéci ke třem. Podle možnosti bude utvořena skupina flámská a holandská a také chronologie bude respektována. První kabinety budou obsahovati starší nizozemskou školu 16. a poč. 17. století a připojovati se tak na nizozemské primitivy umístěné v rohové síni č. III. Přilehlá veliká síň č. IV. bude přirozeně zabrána jako už dosavad, nizozemskými obrazy většího formátu. Bohužel není možno uchovati jí úplnou jednotu. Jednořadového uspořádání nepřipouští celkový nedostatek místa a dvouřadového opět nedostatečný počet příslušných maleb. Nutno zde umístiti jako dosud také díla jiných škol. Nejúčelnějším se jeví volba starších pláten italských, najmě benátských, s kterými nizozemská malba 17. stol. také vývojově souvisí. Síň č. II. bude věnována úplně staročeské malbě 14.—15. stol. — předpokládajíc ovšem, že výzva Společnosti se setká s porozuměním — a na ni se bude připojovati řada síní, v nichž bude předveden vývoj naší a německé pozdější malby v souvislé řadě až do prvních desítiletí 19. stol. Díla dosud roztroušená na více síní a mezi cizorodými obrazy budou zde vystavena jako organický celek, a není pochyby, že mnohé dílo se pak objeví v zcela jiném světle než dosud. Drobní kabinetní mistři 17. a zvláště 18. stol., Brand, Hir-

schely, Grund a j., získají nejvíce. Až dosud stísněni a nakupeni do nemožné výše v jednom kabinetu, zaujmou zde drobnější prostory, kde teprve bude možno oceniti jejich intimní půvaby. Teprve tehdy uvidíme, jak bohatě je zastoupeno v obrazárně severní rokoko a vývojová linie vedoucí až k vůdčím našim mistrům 1. pol. 19. stol. ukáže v malém, mnoholi děkuje moderní malba osmnáctému století, čímž nepochybně bude také obrazárna přiblížena zájmům současnosti. Italští, francouzští a španělští mistři 17.—18. stol. budou rovnoběžně doprovázeti tuto vývojovou sestavu, pokud nebudou umístěni v případně vybývajícím rohovém kabinetu, kde až dosud visejí zmínění kabinetní mistři rokokoví.

*

Předcházející řádky měly zasvětiti širší veřejnost podrobněji, než bylo dosud u nás zvykem, do zákulisí musejního života, ukázati, co složitých prací musí předcházeti, nežli může vzorně uspořádaná sbírka otevříti své brány obecenstvu, a v našem případě především upozorniti na veliké nesnáze práci nesmírně ztěžující a plný úspěch namnoze znemožňující.

Chtěl bych tak vzbuditi větší zájem a porozumění pro obrazárnu, než s jakým se setkávala v posledních desítiletích, a vyvésti ji z neplodné isolace, která ji zřejmě poškozuje. Není pochyby, že obrazárna je jí z části sama vinna svou dlouholetou nehybností — a byl tu také jistě národnostní moment —, že dále není správné, jestliže odborné kruhy považují musea za záležitost více méně vlastní nesnažíce se vysvětliti obecenstvu, jak se má dívati na sbírku, co od ní může v daných poměrech požadovati a jaké má k ní povinnosti, než bez viny není také veřejnost sama hlavně svou netečností. Je s podivením, jak na př. málo lidí i z naší inteligence si uvědomilo, že za obrazárnu děkujeme soukromé obětavosti a že z této skutečnosti vyrůstají určité povinnosti pro příslušníky státu mohoucí jakýmkoli způsobem přispěti ku zdaru obrazárny. Je snadno zajisté kritisovati sbírku se stanoviska velikých zahraničních ústavů, na něž byly věnovány miliony z veřejných a soukromých prostředků, ale kritisovati a nepřispěti současně ani haléřem — mluvím pouze o těch, kteří mohou — zdá se mi býti při nejmenším velmi nevkusným. Za mé krátké činnosti dostalo se mi velmi mnoho dobře míněných rad vycházejících od poměrů velikých zahraničních obrazáren. Dovoloval jsem si při takové příležitosti upozorniti, že také znám ony vzorné ústavy a že neméně sdílím touhu, aby naše obrazárna byla jedním z takých ústavů, ale zároveň jsem poukázal, že je k tomu potřebí dostatečných moderních výstavních místností a pravidelných statisícových subvencí, a že bude jen vítáno, jestliže každý zajímající se jednotlivec přičiní se v okruhu svého vlivu o to, aby se obrazárně dostávalo takové hmotné pomoci. Neboť o tom není pochyby, že musea odpovídají kulturním potřebám a kulturnímu stavu národa. Kdyby byl u nás skutečný zájem pro rozvoj obrazárny, nebylo by jistě došlo k zabrání 6 výstavních síní a restaurační dílny Národním shromážděním. (Bylo by zajímavo věděti, došlo-li také někde v cizině k podobnému kroku vlivem všeobecné bytové tísně.) Osudy obrazárny jsou skutečně v rukou veřejnosti. Správa obrazárny věnuje jí jistě vši možnou péči, ale bez přispění veřejnosti nemůže dosíci vytčených cílů a nikdo nenese tíže než ona provisornost a kusost všech reorganisačních prací. Správa nezabrání tomu sama, aby nebyly vzaty obrazárně určité prvořadé kusy zcela vý-

minečného významu, jak je úmyslem rozhodujících činitelů, jestliže neprojeví veřejnost velmi naléhavě své přání, aby byly nadále ponechány obrazárně. A stejně nebude moci správa výpůjčkou získati za panujících obtíží a předsudků nových podobně jedinečných děl, jestliže nebude morálně podporována veřejností. A opět jen viditelné potřeby veřejnosti mohou vyvolati žádoucí změnu v názorech veřejných činitelů na význam umění a uměleckých ústavů pro celý náš státní život, změnu, která by došla výrazu v povolení přiměřeně vysokých subvencí a v dohledném odhlasování peněz pro stavbu moderně zařízené musejní budovy atd. atd.

Než jisto je, že je nutno, aby veřejnost byla o všem dobře informována a aby se budil její zájem pro podobné kulturní podniky, a tu nemohu ušetřiti výtku našemu dennímu tisku. Veřejnost nečte odborných listů a je věcí denního tisku, má-li dokonale plniti svůj úkol, aby upínal zájem veřejnosti na vše, co se děje nejen v politice a hospodářství, ale v celém kulturním životě. Kulturní hlídky našich listů jsou však velmi sporé, a pokud se týče sbírek, není u nás zvykem jako v cizině, aby se redaktor občas informoval u pramene o tom, co se v museu děje anebo zamýšlí. Při tak malém zájmu pro kulturní práci není pak divu, že v rozhodném okamžiku deník selže a neumí si ani opatřiti spolehlivých zpráv, jako se stalo v nedávné době i t. zv. representačním listům při úmrtí našeho uměleckého historika světového jména Maxe Dvořáka. Tyto ubohé noticky, pokud se na ně některé listy vůbec zmohly, svědčí nejlépe, jak je tu nutna náprava.[6])

Vzbuditi hlubší zájem širší veřejnosti pro osudy obrazárny a vystupňovati jej ve skutečnou účinnou pomoc, je, přímo doznáno, hlavní cíl, který mi tanul na mysli při těchto řádcích. Není pochyby, že se veřejnost zajímá o obrazárnu, ale jak řečeno, nedělní přeplněné síně i různá pronášená přání a kritiky nepostačují: třeba tu skutečné spolupráce, má-li tato soukromá obrazárna čestně zastupovati státní sbírku, které tu dosud není. Tato pomoc může býti dvojí. Jsou šťastní jednotlivci anebo korporace, které mají ve svém majetku vynikající umělecká díla, mnohdy právě taková, po nichž takřka volají mezery ve stavu obrazárny. Jak veliké zásluhy získaly by si tyto osobnosti a korporace o obrazárnu a o náš umělecký život vůbec, kdyby se chtěly obětavě na čas zříci těchto více méně nepřístupných děl a propůjčiti je obrazárně, sledujíce v tom světlý vzor zakladatelů a pozdějších četných jejích příznivců! Jisto je, že tu není a nemůže býti žádného vnějšího tlaku, že se dá počítati pouze s vědomím přináležitosti k určitému celku a s radostí ze spolupráce, a jistě byla by taková účinná pomoc svědectvím správně chápaného dobového řešení daných úkolů. A na tuto spolupráci jsme přece v tak mnohém odkázáni! Správa obrazárny obrátila se se žádostmi o půjčku již na více majitelů — s jak velikým pochopením vyšlo vstříc zemské a městské museum, bylo již uvedeno — a v nejbližší době obrátí se na jiné, doufajíc, že se setká při tom s větším porozuměním pro věc, než s jakým se dosud namnoze setkávala. Správa doufá také, že nevymizí onen nanejvýš ušlechtilý typ příznivců, kteří umějí krásné věci ze svého ma-

[6]) Čestnou výjimkou jsou v poslední době zásluhou prof. Fr. Žákavce Národní listy, které počínají přinášeti velmi bohaté zprávy z našeho výtvarného života. Jest si jen přáti, aby jejich rozsah nebyl opět časem přistřižen „důležitějšími“ politickými články a aby tento příklad byl sledován také ostatními českými deníky.

jetku i trvale věnovati veřejnému prospěchu, a je přesvědčena, že počet darů a odkazů bude odpovídati významu, jakého nabyla obrazárna pro českou a všechnu naši veřejnost po 28. říjnu.

Druhá pomoc jest finanční povahy a tu mohou přispěti mnohem širší kruhy než v případě prvním. Obrazárna dostává sice od dvou let podporu státní a zemskou a od letošního roku také podporu města Prahy, k jejíž ozdobě a přitažlivosti obrazárna tolik přispívá a bude daleko více ještě přispívati — ale tyto příspěvky jsou zcela nedostatečné, uváží-li se nutné výdaje nejbližší doby. Mluvívám-li s cizinci o budoucnosti obrazárny, tu pronášívají obyčejně domněnku, že má obrazárna najisto k disposici alespoň několik set tisíc, ne-li půl milionu, a moje sdělení o skutečnosti provázejí určitým úsměvem. A jistě právem. Jakých peněz jest jen na př. třeba při nynějších cenách, má-li se obrazárna pravidelně obohacovati novými cennými díly — a veřejnost si to přece přeje — i když budou se správa a výbor držeti správné zásady „non multa, sed multum!“ Co stojí konservace a instalace obrazů a ne v poslední řadě také správa obrazárny, má-li odpovídati potřebám moderního musea! Rozsáhlou finanční pomocí může veřejnost skutečně nejúčinněji podepříti obrodné snahy obrazárny, ba bez této pomoci široké veřejnosti jsou všechny snahy většího stylu vůbec neuskutečnitelné. A jest to také svatá povinnost této veřejnosti, která chce míti vzornou a bohatou obrazárnu, jakou by se mohla pochlubiti před cizinou. Veřejnost vyciťuje zajisté správně, že, jako jiné ústavy, také obrazárna je věcí naší cti a něčím více a že bude také podle ní posuzován náš podíl na všeobecné kultuře a naše právo na existenci.

Třeba je tedy rozsáhlé finanční podpory. Především musí si stát dobře uvědomiti své povinnosti k obrazárně a doložiti tento správně chápaný poměr mnohem vyšší subvencí, než jaké se jí dosud dostává. Dále jsou to naše banky, průmyslové společnosti a závody, veřejné instituce všeho druhu, jimž přísluší, aby přispěly většími ročními částkami na obrazárnu.[7]) Současně však je třeba, aby se hlásili hromadně zámožnější jednotlivci za členy Společnosti vlast. p. u. (Praha I., Alešovo nábřeží čís. 10), a to platí také o zastupitelstvech okresních a obecních a jiných institucích, nemohou-li věnovati více.[8])

A ještě něco. Hoření líčení ukázalo, myslím, dosti přesvědčivě, jak naráží správa obrazárny při každém kroku na nedostatek místa. Skutečně již nyní není zde možno vystaviti všech obrazů, které by se daly výpůjčkou získati, a třeba voliti jen nejcennější; v instalaci nutno kompromisovati a při všech pracích bojovati s nesnázemi, jichž nezná průměrná sbírka v cizině, natož nějaký ústřední ústav. Při tom jsou mnohá zařízení budovy zastaralá nebo od počátku vadná, jako na př. systém vytápění teplým vzduchem, který byl v Berlíně opuštěn a nahrazen parním již před 40 lety, tedy v době, kdy se naše obrazárna stavěla! Výstavní místnosti samy jsou, odpovídajíc representačnímu palácovému stylu budovy s její zbytečně rozsáhlou dvoranou a schodištěm, příliš vysoké a málo světlé, a umístění kabinetů na východní místo severní straně,

---

[7]) Třeba s vděčností poznamenati, že četné ústavy vyhověly žádosti a udělily obrazárně značnou podporu pro nejbližší práce, než obrazárně je hlavně třeba pravidelné roční podpory, která by nahradila stálé subvence, poskytované jí dříve německými ústavy, alespoň do té doby, kdy ji dostatečně podepře stát.

[8]) Roční příspěvek 84—100 Kč.

pro kterou se v Mnichově právem rozhodli už před sto lety, přímo pochybné.

Velikým ziskem těchto řádků by bylo, kdyby se mi podařilo stupňovati zájem veřejnosti na osudech obrazárny o tolik, že by se stalo nutností, opětně důstojně vystaviti moderní oddělení, a kdyby veřejnost přišla k přesvědčení a v tom smyslu působila na rozhodující činitele, že zdárný rozvoj obrazárny závisí konec konců na brzkém postavení nové, moderním požadavkům odpovídající budovy. *V. KRAMÁŘ.*

MÁNES V UMĚLECKÉ BESEDĚ.

Přehled materiálií o Mánesovi z Besedního archivu.*)

Doby před ustavením Besedy týká se důležitá korespondence Mánesova a o Mánesovi z pozůstalosti Bedř. hr. Silva-Tarouca, chovaná v korespondenci významných osob, celkem uspořádané, ač i tu jsou nedopatření. Zde sub voce „Jos. Mánes" jest 20 těchto dopisů, stvrzenka na obálce uvedená (jíž Mánes dokládá výplatu odměny Čeňku Melkovi za ilustraci národní písně), v obálce se nenalézá a byla shledána jinde. Ony dopisy byl již uveřejnil E. Edgar v Moravskoslezské revui VI. (1910) a přetiskl je doplněné ve zvláštní knížce „Českého čtenáře" v jubilejním roce. Posuzujeme toto vydání jinde. V korespondenci Štrobachově jest dopis tohoto politika z Kroměříže o jeho podobizně, kterou tamtéž provedl Mánes v r. 1849. Ve svazečku Hellichových dopisů Bedřichu hr. Silvu-Taroucovi je též zmínka o Mánesovi. S. v. „Erben" je dopis, darovaný Besedě Hálkem, v němž Erben napovídá, že Mánes měl zhotoviti r. 1859 pro almanach „Máj" kamenopisnou ilustraci.

O účasti Mánesově na zřízení a vedení Umělecké Besedy svědčí hojné záznamy ve spolkových zápisech (správního výboru i odboru výtvarného, presenční listiny, zápisník komise pro sbírání materiálu k dějinám českého umění). Mánes je pověřen s jinými vypracovati provolání do novin o hlášení za členy, shání pro zahajovací výstavu od karlínského plynárníka Friedlanda jeho sbírku indických zbraní. V provolání navrhuje vypustiti slova o úmyslu, zříditi společný atelier, protože by v tom Akademie viděla zavádění konkurenční školy. Navrhuje zavedení venkovských agentů. Jdou pak zprávy o jeho členství ve výboru správním a o předsednictví v odboru výtvarném. Navrhl legitimaci spolkovou. Projednal výstavu Lessingova Husa v Praze. Snad navrhl jako premii ilustrace k národním písním, byl předsedou příslušné jury, vzdává se v ní hlasování, zhotovil k této premii obálku (zdobný nápis). Hájí nákres Čermákova „Prokopa Holého v Basileji" proti zvětšení umělcem jiným na premii. Navrhuje za premii Dürerovu Slavnost růžencovou ze Strahova. Je v komisi (1864) pro oslavu padesátiletého výročí nálezu Ruk. K., v redakci almanachu k té oslavě (sešlo s něho). V archivu je český dopis dřevorytce Bartla, jenž v Düsseldorfu uslyšel od Rollofse o Mánesových ilustracích k R. K. a nabízí se k jich provádění. Později, v listop. 1866, navrhuje Vyhnis, aby Beseda žádala Matici českou, aby pokračovala ve vydávání Rukopisů podle návrhů

*) Podepsanému bylo dovoleno k přednášce „O Mánesovi jako členu a činovníku Umělecké Besedy" prohlédnouti spolkový archiv, především archiv odboru výtvarného. O tomto jest připomenouti, že není ani uspořádán ani dobře uložen a že náprava je naléhavá.

Mánesových, jež „u Bellmanna ještě nepoužité leží“ (tehdy churavý M. do Besedy již nedocházel). Vzdávaje se starostenství v odboru, Mánes doporučuje srdečně vydávání „obrazů (kněh) pro děti“ (jde o oživení úmyslu někdejší Jednoty výtvarných umělců s její „Čítankou pro děti“; posléze z toho vznikly přílohy k Světozoru Skrejšovského na způsob mnichovských Bilderbogen za účasti Besedy). M. byl i v komisi pro Zlaté knížky písecké. Byl zvolen do komise pro sepsání terminologie umělecké, do jiné pro zřízení obrazárny. Předkládá (1864) podobiznu malíře Hořčičky (patrně svou z roku 1841), žádaje, aby byla uveřejněna v některém časopise; je předána komisi pro sestavování životopisů českých umělců. Od roku 1864 je při Besedě výbor pro sbírání materiálu k dějepisu českého umění: Mánes účastní se ho podstatně, vedle Bauma, Schmitta a j. V něm rozhoduje s jinými jako znalec starých rukopisů Hanušovu a Vocelovu při o t. zv. Passionál abatyše Kunhuty. Již r. 1863 referoval ve zprávě výboru, že odkryl v kapli sv. Kříže nástěnnou malbu Nanebevzetí P. Marie. Od té doby stará se o její restaurování, jež Besedě vsugeroval, pokud je zdráv a do spolku chodí. Řídí její opravy s Ullmannem a podává patrně k tomu nákresy, protože v komisi pro dějiny umění Schmitt jej upozorňuje na románské portály v Holubicích a Želkovicích, které svou jednoduchostí by se pro kapli hodily. V jednatelské zprávě odboru 1864 se přímo praví: „Svatyně přepamátná, dle nákresu p. J. Manesa slohu původnímu co nejpřísněji přiměřenou restaurací .. uchráněna“. R. 1865 je žádán, aby brzy zhotovil nákres ke dveřím kaple. T. r. již se provádí v Jáchymově ke kapli mříž, jím „obětovně“ navržená. Žádost k místodržitelovi z t. r., aby z peněz pro umění v říšském rozpočtu zjednáno bylo stipendium českému umělci na důstojné vymalování kaple sv. Kříže, mínila patrně Mánesa. Je v deputaci děkující kn. Fürstenbergovi za darování mříže. — R. 1865 vyzváni Mánes a Václavík, „co znalci o tu věc velmi se interesující“, aby podali návrhy stran zachování kašny Krocínovy, nádeníky roztřískané. — Mánes je vyzván (1864) i do komise pro opravu sochy Rolandovy. Míní, že by ta oprava „původnosti jen na škodu byla“, a obrací pozornost spíše k freskám Emauským. Je pozván jednat o nich s opatem. — Účastní se kroků pro záchranu gotické kaple na Bezdězi. — Roku 1864 činí „nutný návrh“, aby zamezeno bylo „vandalické vyhubení stromů v Jelením příkopě, jakož i proměnění jeho v stavební místa, jelikož by takovým vandalismem oloupen byl hrad pražský o nejpůvabnější a malebný pohled se strany severní, jakým se žádné jiné královské sídlo honositi nemůže . . .“ („odůvodňuje vřelými slovy návrh svůj“). — V začátcích Besedy navrhuje pořádati výstavy a koncerty také ve venkovských městech. K zahajovací výstavě besední navrhuje, aby byla veliká a též retrospektivní, a je s Hofem určen sepsati k tomu provolání. Jde tehdy i o výstavu stálou a Mánes navrhuje k ní jeden až dva veliké světlé pokoje ve středu města. R. 1861 opakuje návrh na výstavu, tentokráte čistě retrospektivní, s obrazy českých mistrů XVII. a XVIII. st., též s rytinami a dřevořezbami. Nabízí sám nákresy od Niederhofra (asi Ondřeje, rytce praž. z 18. st.). Má r. 1865 s jinými vyjednati výstavu obrazu Matejkova, v Paříži cenou poctěného (Unie Lubelská, vystav. až 1870). — Dbá o morálku výtvarného odboru, zasazuje se, aby nebyla Beseda ústavem podporovacím pro členy, nýbrž vzdělavacím (při žádosti Čapkově roku 1865 za odkup sochy „Lásky“). — R. 1867

jest interpelace stran znaků Uměl. Besedy u Mánesa objednaných (existují skutečně, ale jejich klihová malba hrozně utrpěla). Toho roku je výprava do Moskvy a v korespondenčním archivu Besedy je dopis dra Braunera, schánějící příspěvky na účastenství Mánesovo na ní. — Jeho přímé účastenství v Besedě jde od zakládání do začátku roku 1866, roku pruského vpádu. Roku 1863 provolává se mu ve výtvarném odboru, ježto „co předseda veliké si získal zásluhy, hlučné Sláva!", r. 1865 volá odbor svému starostovi dokonce „třikrát Sláva!". V presenčních listinách hojně je zaznamenán. Naposled v členském seznamu je roku 1867, ba dostává jeden hlas při volbě do výboru. Je však již churav. R. 1870 zvoleni čestnými členy Besedy Jar. Čermák a Matejko, na Mánesa nevzpomenuto. Ke konci toho roku přijat návrh, aby správní výbor zakoupil práce Mánesovy (na podporu?). Veliká výstava Besedy od začátku projektovaná, též retrospektivní, uskutečnila se v únoru 1871. Daněk do ní půjčil Mánesovu „studii podobizny" a někdo jiný olejovou skizzu „Oldřicha a Boženy". Mánes výstavu navštívil, šílený a strašidelný (srov. svědectví rytce Č. Maixnera v Nové Čes. revui 1905, 683 sl.). V sobotu 9. prosince, kdy M. o 6. hodině večer umírá, pořádal zábavní výbor Besedy mikulášskou zábavu. Zemřel, kdy se loučil správní rok starý a nezačal se nový, takže o smrti a pohřbu Mánesa, jenž členem Besedy již nebyl, není v archivu vůbec záznamu. Ale již den před pohřbem usnáší se odbor liter. na přednášce dra Hostinského k dámám besedním o Levém a Mánesovi (jež se tuším neuskutečnila) a 21. prosince usneseno vybrati ukázky z obou pro chystaný almanach (vyšel jen literární). Chystá se nějaká akce na zakoupení kreseb od M. a v únoru 1872 zvídáme, že sl. Mánesová darovala Besedě tušírovanou skizzu svého bratra. Je to „Záboj a Slavoj" z Rukopisu. Toho roku přijata jeho Ukolébavka za premii (jde o akvarel hraběnce S. Taroucové, jejž měl získati brněnský dr. Pražák; nedošlo k ní, protože hr. S. T., který svolil, zatím zemřel). Toho roku projektuje se již pamětní deska Mánesovi, chystá se snad i nějaká oslava, slibujeť Bianchi donésti relief hlavy jeho a dr. Klemt má přednášeti v něm a o Levém (k přednášce patrně nedošlo). Do stálé výstavy toho roku dala sl. Mánesová, vedle darovaného „Záboje", též jednu olej. podobiznu, 2 fotogr. kartonů pro Karlín a Götzl čtyři kresby pro týž chrám. R. 1874 navrhuje Vaněk za premii M. karton „Žižkovy smrti". Toho roku navrhuje se již záchrana Orloje a kopie zaň. V tom roce zasazena i deska Mánesova, Wildtem za 66 zl. pořízená. R. 1875 vydány jako Besední premie Mánesovy „Staročeské zpěvy milostné", po zakoupení ilustrací od Bellmana, přičiněním Pinkasa a Zibikra. Jednatel Besedy Jar. Hrubý vysoce čin ten vynáší a jednatel výtv. odboru J. V. Myslbek ohnivě při té příležitosti přihlašuje se k programu, jejž představuje „prosté jméno Josef Mánes". Roku 1876 navrhuje Mrkvička znovu zachrániti Orloj a nahraditi jej kopií. R. 1878 vystaveny Wepsem v Besední výstavě kartony „Zábav na panském sídle", Bartoš vydává je fotograficky, a je pak spor o reprodukční právo. Toho roku memorandem znovu se urguje otázka Orloje. Roku 1878 koupen zbytek 10 sešitů 1. vydání Rukop. Kralodv. od Bellmanna. Jeden exemplář v Besedě koupil suchdolský Brandeis, u něhož tehdy meškal Aleš! Toho roku městská rada se rozhodla Orloj opraviti a do komise pro kopii poslán z Besedy Frant. Ženíšek; usneseno v ní svěřiti kopii prof.

Lhotovi. Roku 1880 na Mrkvičkův návrh pořízeny fotografie medaillonů Orloje a zavěšeny v síni Hálkově. Toho roku se uvažuje, jak zachovati Praze sbírku Mánesovu vystavenou u Lehmanna. T. r. věnoval turnovský „Prousek" Besedě kresbu hlavy M. od rytce Franka (je zachována). R. 1881 volí se komité (Tyrš, Ženíšek, Weitenweber, Myslbek a Maudr) k oslavě 60letých narozenin Mánesových (mylné datum 1821 je i na pamětní desce). Zároveň se doporučuje koupiti od dra Skrejšovského Mánesův návrh diplomu pro Jednotu výtv. umělců z r. 1849 (je v majetku Besedy). Učiněn tu i Tyršem návrh, aby podána byla z Besedy děkovná adresa městu Praze a zvláště dru Černému za „patriotický čin, jakým jest zakoupení kreseb Mánesových" (napsal ji „výtečně" Tyrš, měli ji podepsati i naši ve Vídni a v Paříži; šlo tu i o dík za založení Městského musea; odevzdána primátoru Skramlíkovi). Tehdy zaslán k výstavě Besední prapor roudnického „Řipu" a hned se činí kroky o jeho zajištění Praze. Toho roku Myslbek navrhuje za premii na 1882 tento prapor, Wiehl Orloj ve světlotisku, Tyrš „Babí léto" (Vzpomínky), které jest u něho („překrásné", podle Pinkasa, „ale nevhodné pro širší obecenstvo"). Zeyer (arch.) tehdy připomíná, že jest na prodej „Josefina", Tyrš slibuje privátně projednat. Pelhřimovský „Záboj" zaslal na požádání prapor k výstavě, k jehož kopii se nabízí Heřman. Zjištěn chybný letopočet na pamětní desce, jejž nutno opraviti. Na jarní výstavě t. r. byl prapor „Řípu" vedle „četných jiných originálů arcimistra J. M." K náhradní kopii za prapor roudnický nabízí se Subić za 200 zl. i s dodáním látky. V Besední publikaci „Umění výtvarná v r. 1881" znovu a znovu připomíná autor Tyrš „velkou postavu předbojníka", J. Mánesa. Roudnický prapor, o jehož přenechání Měst. museu se stále jedná, leží ještě v příštím roce 1882 v bedně na pavlači, až v květnu se vydává ke kopírování Heřmanovi (odbor výtvarný navrhoval Roubalíka). Roku 1883 o jubileu Besedy mělo býti v Novoměstském divadle provedeno tableau českých výtečníků na způsob Delarochova hemicyklu a z českých malířů měl tu býti ovšem i Josef Mánes (Kvido škrtnut). Ženíšek již udělal skizzu (neuskutečnilo se). K slavnostnímu banketu měla býti pozvána i Amalie Mánesová. Ale ta 6. července t. r. zemřela. Věnován jí věnec za 1 zl. 50. Weitenweber žádá zvěděti, je-li pravda, co se proslýchalo o pohřbu sl. Mánesovy, „že totiž odkázala některé z pozůstalých ručních kreseb také Um. Besedě". Hned na to uloženo jednateli Besedy dru Zítkovi, míti tuto věc v evidenci, Weitenweber pak sděluje, že správní výbor svolil, aby se koupilo pro archiv odborný několik ručních kreseb Josefa nebo Kvidona M. Usneseno, požádati notáře Demutha, aby zapůjčil na jeden večer celou mapu kreseb, takže odbor si bude moci vybrati ty nejzajímavější „in pleno". Co se stalo, nezaznamenáno. R. 1887 koupeno za 18 zl. od Dudy 6 paus z Orloje a jeden Mánesův akvarel. Pausy nalepeny na karton a k akvarelu dal arch. Zeyer zhotoviti passepartout. Pausy v Besedě jsou, akvarelu podepsaný nenalezl. R. 1889 lit. odbor navrhuje premii ve formě alba, ale ve výtvarném prof. Koula již zamítá navrženého Mánesa a Čermáka, „pro jich vyčerpání, jelikož by jejich díla neposkytovala dostatečného interesu". Toho roku Weitenweber navrhuje, aby při přenášení popelu našich výtečníků pamatováno na Mánesa, a po případě Jarosl. Čermáka. R. 1890 k Jubilejní výstavě vybrány a oceněny: „Záboj a Slavoj" (200 zl.), Skizza diplomu Jednoty (týž peníz). V únoru 1891

píše „Lukes“ odboru, aby doporučil na Jub. výstavu spolkový prapor, „na němž je Lumír od Mánesa pracovaný“. Roku 1892 vyšla I. část premie „Upomínka na Jubilejní výstavu r. 1891“, v níž na jednom listu jsou od Mánesa dva lidové typy (Hanačka a Marie Schafferhansová), v heliograv. J. Löwyho ve Vídni. Z toho roku je v archivu stvrzenka jednatele B. Matejky na 50 zlatých za obraz Josefa Mánesa „Genre“ zakoupený u Lehmanna. Jde zajisté o Kvidonův genre „Čtenáře v posteli“ (Studenta) v majetku Besedním. R. 1893 objednána od V. Olivy podobizna Mánesova. Roku 1894 vyšly jako premie „Vzpomínky na pamět 30leté činnosti U. B.“ s články o Mánesovi od Pinkasa, Svátka, Heraina, Herolda. R. 1899 (?) „Lukes“ nabízí Besedě svůj prapor za kopii. Tu pořídil Liebscher. Pak až v r. 1913 v premii „Padesát let U. B.“ v kusých a i chybných dějinách výtvarného odboru je shrnuta činnost Mánesova v Besedě do 30 řádků. Za války vrátila se U. B. k Mánesovi novým vydáním dřevorytů k R. K., letos barevnou reprodukcí „Lumíra“ s chybným pojmenováním „Slavoj“ a nejnověji i „Zábojem“; oba poslední v nevkusné úpravě.

Kusy týkající se J. Mánesa z dopisového archivu Umělecké Besedy.

1. O podobizně dra Strobacha.

Z dopisu dra Strobacha, poslance v Kroměříži, dne 12. ledna (1849) Karlu Strakatému, opernímu pěvci při stavovském divadle v Praze (o podobizně od Wernera):

Jakož Ti vědomo jest, žádal mne malíř Vídeňský — Werner — o to, abych mu seděl. Ve Vídni zhotovil hlavu. Když jsem pak 6. Října nastoupil retiradu, zůstala mu hlava, tělo však uteklo. Přišel do Kroměříže a dokončil podobiznu. Lithographie má na začátku budoucího týdna dohotovena býti. Koupilť jsem originál od něho a chci jej dáti darem své nevěstě. Poněvadž jsem ale nemohl dostati ramec přiměřený, protož posílám Tobě obraz se žádostí, abysi dal udělat ramec... Tak opatřený obraz odevzdej Fanince. (Následují zajímavé zprávy o náladě českých poslanců v Kroměříži.)

Z dopisu téhož otci do Prahy, z Kroměříže dne 11. února (1849) o podobizně od Mánesa:

Podobiznu svou, od Mánesa kreslenou, obdržel jsem dnes s dopisem studentského spolku „Slavie“. Zdá se mně, že je podařenější nežli od vídeňského malíře Wernera, kteráž byla dělána podlé podobizny, již jsem domů poslal pro svou nevěstu.

2. K Mánesovým pobytům moravským.

Z dopisu malíře Hellicha hr. Bedř. Silva-Taroucovi ze dne 25. července 1851:

P. S.: H. Jos. Manes beabsichtigt höchstens in 14 Tagen nach Mähren abzureisen.

3. O ilustrování almanachu „Máje“.

Z dopisu K. J. Erbena Hálkovi (darovaného Hálkem Besedě) ze dne 6. dubna 1859:

Vážený Příteli!

Dozvěděl jsem se od Manesa, že se Pospíšil o výkres obrázku a o jeho vytištění s ním nemůže smluviti; mělť by sice při Máji rád obrázek, ale tak, aby ho málo stál, budiž ostatně jakýkoli. Že toto Vám, ani mně jednostejno býti nemůže, samo sebou se rozumí. Petřík nelitoval při svém almanachu nákladu na obrázek ocelový, a Pospíšil se rozpakuje o pořádný kamenopis! By nebyl Pospíšil nakladatelem, jemuž jsem prvního vydání písní národních nechal za pakatel a druhého opraveného vydání dokonce zdarma, zaplatil bych si výkres sám a nakladateli nechal bych jen ostatního nákladu vedení; ale podporovati takto domácího pána a majitele tiskárny po Haa-

sovcích v Praze nejpřednější, protiví se mi z celé duše. Věda, že se Máj tiskne pod jistými výminkami s Vámi smluvenými, chtěl jsem toto Vám oznámiti, abyste věděli, čeho se do svého nakladatele máte naditi. Račte učiniti, co za dobré uznáte; kdyby však s obrázku sešlo, prosím, abyste to především p. prof. Zelenému věděti dali, by tento šlechetný člověk další práce nechal a něco prospěšnějšího sobě obrati mohl. (V „Máji" pak vyšla velmi slabá podobizna Erbenova.)

4. O Mánesově Moskevské pouti.

Z dopisu dra F. Braunera nějakému advokátu (asi dru Strakatému) ze 7. května:

Ctěný collego! Pro Mánesa sebral jsem šťastně 295 f. a dal jsem mu z toho na přípravu na cestu 30 f., mám tedy pro něho na tu dalekou pouť 265 f. Abych to mohl doplnit ke 300 f., jež předc potřebovat bude, aby se tam mohl zdržet a něco vykreslit, prosím Vás, aby jste dle laskavé připovědi též mi něčím přispěl. *FR. ŽÁKAVEC.*

K R O N I K A

Josef Mauder.

Když v pondělí dne 15. listopadu 1920 zemřel sochař prof. Jos. Mauder, uvědomili jsme si, že opět odešel jeden z těch mála, kteří byli živým mementem doby a myšlenkové náplně, která nám dala Národní divadlo a jiné monumentální činy, vznikající u nás od let sedmdesátých minulého století. Mauder nebyl sice přímým členem onoho okruhu známého pod pojmem generace Národního divadla, ač lety nebyl příliš vzdálen od většiny jejích členů, ale byl s ním spojen týmž novorenesančním duchem, který v letech budování Národního divadla k nám vítězně pronikl.

Odešel ve věku 66 let, tedy jen o málo mladší tvůrce našeho moderního sochařství Jos. Myslbeka, nepoměrně ovšem menší jeho významu, ale duch s ním v mnohém úzce spřízněný. Umělecko-průmyslová škola ve Vídni, pražská akademie a žákovství u Seidana mu daly technickou průpravu, francouzské a belgické sochařství ji zjemnilo duchem a hotovou formou, a konečně i nepodceňovatelný účinek literárních názorů kruhu lumírovského — Mauder byl s některými jeho příslušníky v intimním styku přátelském — dovršil a uzavřel vliv, spolupracující na vytvoření definitivního charakteru Maudrova díla.

Mauder byl povahou lyrik, jeho lyrism však záhy ztuhl v neosobitý a odživotněný výraz, od let již neměnný, který Maudra uspokojoval okamžikem, kdy bylo dosaženo určitého rytmu odhmotnění a jisté ideálnosti celkového zjevu. Tak vznikaly jeho sochy, zbavené všeho, co by mohlo připomínati jejich pozemský původ, a žijící nadzemským životem dobra a krásy. Sem patří zejména jeho allegorie Síly a moudrosti na radnici kolínské, Historie, Literatury a Přírodních věd Zemského musea v Praze, plastická výzdoba Wiehlova Slavína a genius pamětní desky Čermákovy na Betlémském náměstí.

V allegorických postavách Slavína a Zemského musea dosáhl Mauder kulminačního bodu své tvorby a jistě i tvůrčí schopnosti. Poslední jeho velké dílo — Zeyerův pomník v Chotkových sadech — jest již dokladem umělcova nezadržitelného poklesu. Mauder chtěl zde působiti na diváka náladou a plastickým illusionismem, zamýšleného účinku

však nedosáhl. Spojení soch se skálou, působící příliš divadelně, nepřesvědčuje a postavám, téměř nudným, schází život a vyšší posvěcení.

Maudrovo životní kredo zúžilo jeho práci téměř výhradně na tento obor plastiky monumentální a dekorativní. Portrét zaměstnal jej velmi nepatrně a výsledek nebyl nejšťastnější, jak ukazuje medailon Vrchlického, Zeyerův a podobizny Vrchlického, Jablonského, dra Braunera, Bolzana a j.

Poslední dobu eliminoval se sám ze současného života a s dneškem přicházel v občasný styk pouze jako předseda IV. třídy České akademie. Žil ve vzpomínkách, tichý a osamělý pamětník zašlých dnů, jichž historii znal s důkladností starého kronikáře. I při zdrželivém odstupu k Maudrově dílu není možno neuznati jeho důkladné vzdělání, vyrovnanost ušlechtilé formy a poctivost jak umělce tak člověka. *K. N.*

Antonín Balšánek

(1865-1921, 22. 11.) zemřel poměrně záhy, ale překonán dobou a vývojem moderní architektury. Jako žák Schulzův vyšel od italské renaissance, podlehl na čas kouzlu domácích památek renaissance a baroka, ale na konec oddal se zmodernisované renaissanci, jejíž kompromisnost a umělecká bezzásadovost jej dovedla od přesné ještě formy Městského musea (1898) přes most legií a divadla v Plzni a v Pardubicích až k Obecnímu domu města Prahy (1906—1910). Celá umělecká jeho činnost, k níž patří ještě několik neprovedených projektů (most pro Petrohrad, vinohradské divadlo, radnice staroměstská, společně s J. Koulou), je zřejmě dekadentní a zejména pro křečovitý odpor renaissance proti modernímu umění příznačná. Ironií osudu stal se Balšánek také profesorem na technice až v době úplného vítězství moderní architektury, takže jeho vliv na mladší generaci nebyl hluboký a trvalý.

Značně plodnější položky v činnosti Balšánkově jsou jeho činnost v oboru stavby měst a v literatuře odborné. Balšánek první u nás začal ve velikých rysech a v předtuše budoucího rozsahu města Prahy skizzovati myšlenky regulační a projektovati změněný její obraz a dosáhl v tom přes mnohé chyby pozoruhodných výsledků. Novinkou v regulačních plánech u nás byl jeho regulační plán Malé Strany a Hradčan a řešení průlomu „U klíčů"; tyto pokusy vyvolávaly sice u ochránců starobylosti neporušených partií pražských dosti odporu, ale spolu ukazovaly k mnohému dobrému řešení obtížných problémů regulačních. Regulaci a výstavbu velké Prahy prováděl pak Balšánek, zejména v posledních třech letech života, zcela soustavně a emfaticky a to graficky (v Arch. Obzoru), i literárně (v Národě, v Nár. Listech) spojuje při tom i jiná hlediska než čistě architektonická. Po zřízení Státní regulační komise pro hlavní město Prahu stal se jejím členem a chystal se realisovati svoje myšlenky, ale nebylo mu to popřáno.

Literární činnost Balšánkova není vědecká po stránce umělecko-historické. Ještě monografie Belvederu (1897) může platiti za kreslířskou reprodukci architektury, ale oba analytické spisy o renaissančních štítech a attikách (1902) a barokních štítech (1913 až 1915) nejsou než sebraný materiál, seřazený podle čistě náhodných kriterií bez ohledu ke chronologii a beze zření ke vnitřní umělecké souvislosti jednotlivých článků a motivů architektonických.

Balšánkova vynikající kreslířská schopnost stala se časem i u jeho školy líbivou zručností, která oslepovala laiky a nahrazovala často schopnost stylového tvoření.

V dobách úporného boje moderní architektury s renaissanční generací Schulzových žáků stala se tato virtuosní kresba neposlední příčinou, proč se vrátili moderní architekti ke střízlivému nárysu bez stafáže a koloritu. *Z. W.*

Max Dvořák.

Max Dvořák, geniální český historik umění, zemřel 8. února 1921 v Hrušovanech na Moravě. Zemřel v cizích službách jako profesor všeobecných dějin umění na vídeňské universitě.

Byl posledním skvělým představitelem tak zv. vídeňské školy dějin umění. Zastihl ji v devadesátých letech v květu, kdy Riegl a Wickhoff dali páteř obrodným snahám, projevujícím se ve Vídni již od let sedmdesátých působením R. Eitelbergera a M. Thausinga. Zásady školy — hlavní: přísná methodičnost pracovního postupu, potlačování osobních zálib a naopak požadavek objektivního soudu, který podepřen historickým faktem a slohovým rozborem formálních problémů cílí k syntesi vývojové linie, příčinně a následně zakloubené — získaly mladého Dvořáka brzy po příchodu do Vídně na Ústav pro rakouský dějezpyt, kam přešel z pražské university jako Gollův žák.

Původně historik, který si přinášel z Roudnice (zde se narodil r. 1874) jako syn lobkovického archiváře již na universitu značné vědomosti historické, podlehl velmi záhy této přitažlivé dvojici učenců, a přerodil se v historika umění, hlavně ovšem zásluhou Fr. Wickhoffa, který přilnul k nadanému žáku láskou téměř otcovskou. Tento přerod fixoval velmi záhy delšími články (Antické počátky středověké ilustrace, Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei in Trecento, Knihovna augustiniánského kláštera v Roudnici). Dvořák obírá se v nich stejně jako v první své knize Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt (1901) středověkou miniaturou, posunuje tak hranici školou probadaného úseku až do pozdního středověku. Vyznačují-li se již první práce Dvořákovy vůbec — historické články, uveřejňované v Českém časopise historickém a v Mitteilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung — bystrou kritičností, methodickou erudicí a širokým rozhledem, prokazují jeho úvodní umělecko-historické práce nad to i resonující pochopení pro nejsubtilnější záchvěvy uměleckého díla a schopnost vnímati je přesně v plynulosti genetického sledu.

Studie o illuminátorech Jana ze Středy znemožnila pojetím a zasazením české miniatury do soudobého umění evropského na podkladě vyčerpávající stylové kritiky dosavadní práce o domácí miniatuře, v nichž tato žije jako skupina téměř soběstačná a v nichž pro její cizí ovlivnění jsou shledávány doklady nejvýše z dochovaných zpráv kronikářských. Věhlas Dvořákův stoupl ještě na světovém odborném foru jeho monumentálním dílem „Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck“ (1904). Z úzkého tematu vyrostl Dvořákovi velkorysý nástin dějin středověké malby na přelomu středověku do novověku, ba více — jak již bylo kdesi dobře vystiženo — dějin vzniku moderního malířství.

Dvořákovo zorné pole nebylo vymezeno úzce odbornicky. Hluboce zakotvená zvědavost poháněla ho k zamýšlení nad problémy sociálními, náboženskými a zejména filosofickými a nutila k všestrannému promítnutí probíraného tematu. Jen opravdu ukázněný smysl methodický dovedl udržeti tuto přemíru poznatků a zážitků v soudržnosti.

Nebylo proň oboru práce, jehož by podceňoval. Znaje velmi dobře desideria své

disciplíny, nestál povýšeně na piedestalu uznávaného odborníka, který pouze sbírá pěnu z práce nižších, nýbrž dovedl i sám věnovati svoji příkladnou energii přehlíženým odštěpkům vědecké práce. Jeho referáty, publikované v Kunstgeschichtliche Anzeigen, jichž byl redaktorem, byly pojednáními en miniature o recensovaných knihách a dovedly rozevříti čtenářovy obzory velmi často mnohem více než posuzovaný autor. Jeho soupisy (redigoval Oesterreichische Kunsttopographie, jíž dal skvělý a nový program, v našem Soupise vydal s prof. B. Matejkou Zámek roudnický) nejsou jen popisným výkonem, nýbrž objevitelskou, prohlédavou a nabádavou pomůckou.

Smrt jeho učitele Al. Riegla, která postavila Maxe Dvořáka do popředí vídeňské Ústř. komise pro péči o památky jako generálního konservátora (1905), požaduje nových obětí od přetíženého již badatele a vzorného učitele. Dvořák však znovu dokázal, že nový úkol není mu ani sinekurou, ani pouhou poctou. Rieglova „Denkmalpflege, Denkmalkultus", jež zpřevracela dosavadní poměr moderního člověka k památkám minulosti, naplnivši jej smyslem a obsahem a vyrvavši z něho sentimentální neb doktrinářské vetešnictví, byla Dvořákovi bezpečným východiskem. Organisátorská jeho schopnost způsobila, že restaurace byla nahrazena konservací, že pieta vystřídala sebevědomé a domýšlivé restauratorství. Dvořák přeorganisoval Ústřední komisi, decentralisoval státní ochranu památek do zemí vyhradiv Vídni jednotné ideové vedení, jež postavil v popředí současné Evropy, z Mitteilungen centrální komise vytvořil příkladnou periodickou publikaci, prohlubující vědecký a praktický systém ochrany památek a založiv Jahrbuch téže komise vydobil mu přední místo mezi uznávanými evropskými časopisy.

Sám stoje na přídi nového názoru, který vítězně rozrážel stojaté vody lhostejnosti či ustálené prakse, zdůvodňoval jej nejen odbornými články (mimo jiné Denkmalkultus u. Kunstentwicklung, Oesterreichischer Denkmalschutz, Restaurierungsfragen), ale nerozpakoval se ani sáhnouti k popularisující příručce (Katechismus der Denkmalpflege), aby mu získal odezvy i v širokých neodborných vrstvách.

Tato část Dvořákovy činnosti získala mu nejen nadšené následovníky, ale i zavilé odpůrce, zejména u nás.

Přišel převrat a Dvořák vytrval ve Vídni přes situaci značně ztíženou, jež jeho vídeňští nepřátelé využili dostatečně. Dvořák věnoval se tím úsilovněji vědecké činnosti a zde právě je tragika jeho náhlého skonu největší, že smrt jej překvapila v okamžiku nejslibnějšího rozpětí. Poslední větší prací, vyšlou již po převratu (Idealismus und Realismus in der gotischen Skulptur und Malerei) stanul již na prahu filosofie dějin umění a dokázal znovu, že je hoden úlohy vůdce v novém snažení a že nepodlehl krušivým zevním poměrům, jež doléhaly naň ranami Jóbovými, věnuje vědě všechnu svou lásku (v posledních dvou letech dokončil v rukopise článek o starokřesťanském malířství a práci o Schongauerovi, nedokončeny zůstaly knihy „Grecos Wanderjahre und Peter Brueghel" a „Patres der Renaissance") nalézají v ní klid a ukojení. Vytrval a zemřel jako čestný bojovník. Oddaní přátelé a žáci zůstanou věrni jeho odkazu. *K. N.*

Jan Vochoč.

Náhlá smrt 20. března 1920 zastihla Jana Vochoče uprostřed únavné práce, jež byla věnována Praze, a odvolala z pražských ulic typickou postavu dobráckého padesátníka (nar. 1865 na Žižkově), který od časného

Kvido Mánes: Kienlong, čínský císař píše chvalozpěv na čaj.

rána do pozdního večera stával na Malé Straně, pracuje na pražském panoramatu. Vochoč byl kdysi životním bouřlivákem, který neukojeně přeletoval od Mnichova k Balkánu, jeho klášterům bulharským a řeckým (kořist z athonského kláštera byla vystavena r. 1901 v městském domě na Kr. Vinohradech) a konečně k Paříži, jež mu byla téměř domovem, aby okolnostmi zahnán vrátil se do Prahy.

K malířství dostal se poměrně pozdě a probíjel se velmi těžce. Výrazem impressionista posléze i pointilista, zůstával zrakovým vjemem úzkostlivým realistou druhu téměř — sestárlého Havránka. Nejen portraity, ale i krajiny a zejména jeho poslední práce k pražskému panoramatu, jimiž jeho dílo vrcholí, jsou vlastně pečlivě propracovanými dokumenty a mají velmi daleko do rozmáchlého a vibrujícího dojmu, jejž malíř předstírá diváku vedením štětce. Tento rozpor jest nápadný hlavně u rozměrných pražských pláten. Jeho umělecká pozůstalost byla vystavena v Krasoumné jednotě v dubnu 1921. *K. N.*

KRESBA DLE FRESKY V. V. REINERA V KAPLI SV. BARBORY NA HRADČANECH.

K dílu Reinerovu.

V předešlém svazku Umění uveřejnil prof. Mádl dvě studijní pomůcky pro poznání zničené Reinerovy fresky v kapličce sv. Barbory v Loretánské ulici na Hradčanech, rytinu Ant. Birckharta a kresbu Josefa Burde. Obě pomůcky umožňují, abychom učinili si po stránce komposiční dosti jasnou představu jednak o stavu původním, jednak o stavu změněném, jenž bezprostředně předcházel před opravami a úplným zničením díla.[1])

Ve sbírce p. vrch. ředitele A. Růžičky jest další kresba, týkající se této otázky. Jest to rudková kresba (22×29) na bílém papíře, žlutě tónovaném, bezejmenná, jejíž celkový ráz připomíná kreslíře z doby kol r. 1800. Na zadní straně jest německy psaná poznámka: Barbara Capelle auf dem Hradschin in Prag, Original Gemelde v. Reiner. Pod tím vyradirovaný nápis, na jehož konci patrny jsou stopy číslic 1818.

Kresba zde reprodukovaná není kopií celé kresby, nýbrž pouze obou hlavních skupin, které vzhledem k formátu náčrtníku, z něhož list pochází, byly pošinuty k sobě poněkud blíže, než jak bylo na fresce. V horní své části má kresba mnohem více podrobností, než kresba Burdova a shoduje se zcela s rytinkou Birckhartovou; Burdova

[1]) Srov. reprodukce v Umění, 1919, II.-III. tab. za str. 196.

kresba v horní své části jest nejistá, tápavá, poněvadž stav fresky r. 1796, kdy Burde ji kopíroval, byl již sešlý a v horní části nezřetelný. Proti Burdově kresbě jest na kresbě anonymní skupina sv. Barbory kreslena se všemi podrobnostmi jako u Birckharta; sv. Barbora má korunku i závoj na hlavě, které obé u Burdeho scházejí. Zcela libovolně nakreslil Burde nejvyšší partii, věž nesenou dvěma andělíčky. Tyto postavičky na anonymní kresbě odpovídají úplně Birckhartovi, kdežto Burde nakreslil zejména levého andělíčka zcela odchylně a vynechal i obě křídla a roucho; také okna věže nejsou již na Burdově kresbě postřehnuta. Tyto okolnosti dokumentují větší autentičnost anonymní kresby, která jest originálu v tom ohledu blíže, než kopie Burdova, jejíž nejasnosti a nedostatky zaviněny byly špatným stavem originálu. Dalo by se souditi, že kresba anonymova pochází z období, kdy originál byl ještě zachovalejší, tedy aspoň z doby před r. 1796 a snad mnoho nepochybíme, budeme-li autora hledati v okolí malíře J. Quirina Jahna, jenž Reinerovi a staršímu českému umění věnoval velkou pozornost a jehož podnětem byl asi dán později od Společnosti vlast. přátel umění úkol, jehož výsledkem byla kresba Burdova. Není ovšem vyloučeno, že kresba mohla vzniknouti i o něco později na základě původní kresby Reinerovy. *F. X. Jiřík.*

Mánesův rok.

(Přehlíží Fr. Žákavec.) K oslavě stoletého výročí narození Josefa Mánesa děly se již v r. 1919 přípravy: ministerstvo školství a národní osvěty vyhrazovalo k tomu v rozpočtu určitý peníz, bralo v úvahu různé způsoby oslavy; spolek výtvarných umělců „Mánes“ pomýšlel, jak by uctil sám památku umělce, jehož jméno nese; také Společnost vlast. přátel umění měla v úmyslu vystaviti značný svůj majetek mánesovský, v mapách ukrytý; grafický závod Štencův podnikal již od let úsilnou práci přípravnou, zvláště fotografickou, pro vydání souborného díla o Mánesovi v monografiích a pro úplný vědecký katalog.

Všechny tyto složky spojily se, když spolek „Mánes“ ve schůzi dne 9. ledna 1920 stanovil, že onu oslavu i výstavu sám uspořádá. Zřízeno bylo dvojí komité, oslavné a pracovní (pro výstavu).

I. Oslavy.

Výbor slavnostní s předsedou arch. Lad. Machoněm za účasti odb. šefa Jarosl. Kvapila, arch. Plečnika a zástupců žactva Akademie i Uměl. průmyslové školy podnikl v Praze oslavy Josefa Mánesa ve výročním květnovém týdni. (V přípravných schůzích padl návrh na položení základního kamene k pomníku Mánesovu a na slavnostní přenesení exhumovaných ostatků Mánesových z Olšan na Vyšehrad.)

Protektorát oslav převzal ministr školství a národní osvěty Gustav Habrman, čestným předsedou výborů stal se senior českých výtvarníků Jos. V. Myslbek. S jejich podpisy obrátily se slavnostní a pracovní výbor provoláním z péra Žákavcova k celému národu československému. Jednotlivci pozváni byli k slavnostem grafickou pozvánkou, leptem prof. Švabinského, předvádějícím hlavu Mánesovu v profilu, vavřínem ověnčenou, skutečného malíře-laureata.

Ve výroční den, ve středu 12. května, přinesly ráno všechny české deníky pražské oslavné články a výrazný profil Mánesův v rámci vavřínovém podle perokresby prof. Švabinského. V 9 hodin dopoledne sešli se výtvarníci a žáci uměleckých škol u hrobu Mánesova na Olšanech, kde položeny věnce.

V 11 hodin stal se hlavní akt oslavný

ověnčením sochy Mánesovy presidentem republiky v Pantheonu českého musea. Obecenstvo, v přední řadě ovšem výtvarníci a umělecká mládež, naplnilo musejní Pantheon, kde na předních místech usedli členové vlády a zástupci vlád cizích. Uvítán fanfárami, zvláště složenými Foerstrem, vstoupil president za zvuků obou hymen, přednášených se dvou galerií Hlaholem a Filharmonií, za řízení Křičkova. Předseda „Mánesa", architekt Ot. Novotný, pronesl slovo uvítací a zahajovací, rektor Akademie, prof. Švabinský, za české umělectvo vzdal Mánesovi hold, prof. K. B. Mádl přednesl slavnostní řeč, president zavěsil vavřínový věnec pod velikou bustu Mánesovu, zhotovenou Ot. Ševcem. Česká píseň Smetanova zakončila oslavu.

V sobotu 15. května zakončil slavnostní výbor svou činnost odpolední veselicí umělecké mládeže ve Valdštýnské zahradě, původně zamýšlenou na náměstí před Domem umělců, u mostu, jejž zastupitelstvo města Prahy k žádosti výboru ochotně přezvalo na „Mánesův". Slavnost navštívil též president republiky. — Oslavy byly i po venkově. Zmíníme se o nich při přednáškách.

„Jednota výtvarných umělců" pamatovala v roce Mánesově na umělce české, vybídnuvši veřejnost k vytvoření podpůrného „Fondu Josefa Mánesa", k němuž president republiky přispěl darem 100.000 Kč.

II. Výstavy.

Pracovní výbor sešel se po prvé 16. ledna 1920 k poradě, v níž uvažovány podstatné znaky výstavy Mánesova díla, jak pak se i uskutečnila, jako trojdílná, s částí hlavní v Obec: domě, s grafikou v Topičově saloně, jíž se měl ujmouti spolek „Hollar", a s výstavou kreseb z majetku Spol. vlast. přátel umění v Domě umělců.[2]) Stran výstavy hlavní byly dva názory: byla tu jednak touha, aby na ní bylo všecko, co Mánes stvořil, a uspořádání aby bylo vědecké, vývojové; naproti tomu přáli si jiní vybrati z celého Mánesova odkazu t. zv. výstavu „krásnou". Především však šlo o to, výstavu vůbec zajistiti. Předsedou výboru zvolen prof. Mádl, tajemníkem obou výborů byl tajemník „Mánesa" Lad. Springer. Dr. V. V. Štech sestavil program výstavy vědecky úplné, prof. Mádl donesl svůj seznam výstavy „krásné". Ten se stal pak základem a hlavní pomůckou pro shánění přihlášek. Sestavil také seznam Mánesovy grafiky. Záhy také přijata byla myšlenka zvláštního kabinetu s památkami na Mánesa, po případě s publikacemi. Společnost vlast. přátel umění souhlasila s ideovým přimknutím své výstavy k celému podniku, ale vyhradila si vlastní finanční vedení.[3]) Ve výboru ji zastupoval ředitel obrazárny Dr. Kramář. Moderní galerie, přihlásivši k výstavě svůj majetek, stala se hned v prvních dnech krystalisačním jádrem výstavy.

Zatím se scházely přihlášky. Po Moderní galerii a Společnosti vlast. přátel umění zajištěna byla z majetníků větších kolekcí účast řed. Borovského, Topiče, Bráfové, Buchtely, Černého, Kretschmera, Richtra, Waldesa, Městského musea, Umělecké Besedy (ve výboru ji zastupoval Dr. Kadeřávek). Do Čech

---

[2]) Usneseno, psáti jméno umělcovo vždy dlouze: *Mánes*.

[3]) Finanční prostředky opatřovány takto: byla tu vládní subvence 50.000 Kč, ale z té měl 10.000 Kč na své účely lidovýchovný odbor ministerstva školství; Zemský výbor věnoval 10.000 Kč a škrtl poplatek 2.800 Kč za půjčení Pantheonu; město Praha dalo k oslavě svého rodáka 10.000 Kč a poskytlo výstavní místnosti v Obecním domě (mimo to k slavnostním dnům dalo vyčistiti kopii „Orloje" na radnici prací Aug. Vlčka); Svaz českých bank daroval 10.000 Kč, město Karlín 500 Kč.

k Egbertovi Silva-Taroucovi zajel Dr. V. V. Štech a přinesl slib, že výstavu obešle kusy, o něž bude žádáno. Z Brna dostavil se do schůze výboru Dr. Helfert, nesa s sebou nově objevené kusy Mánesovy z pozůstalosti Bedřicha hr. Silva-Tarouca, nyní majetku Matice moravské, a slíbil vymoci jejich propůjčení. Maje již tolik zajištěno, mohl výbor působiti na jiné majetníky jednotlivých kusů, namnoze zvláště cenných. Některé ukázaly se nedostupné: tak Dr. Lanna v přípise, v němž tklivě vzpomněl přátelství svého otce k Mánesovi, litoval, že věci v jeho majetku jsou mimo republiku; v Linci zůstal majetek po paní hr. Dörringové, roz. Kotzové z Dobrše; ve Vídni obě krásné Mánesovy krajiny (nyní Dra Palkovského). Jednotliví majetníci přihlašovali ochotně, jiní až v poslední chvíli, ano až po zahájení výstavy. Nicméně zbyl leckterý kus, jaký zvláště do pojetí „krásné“ výstavy náležel, ale byl odepřen, kdežto zase byl nabízen s velikou ochotou nejeden Mánes falešný.

Ukázalo se pak, že bude lze spojiti na výstavách značnou měrou oba názory o výstavě vědecké a o výstavě krásné. Pro výstavu grafickou byla zajištěna vůbec úplnost. Hlavním redaktorem katalogu byl od počátku Rudolf Kuchynka.

Majetníkům obrazů zjednána nejvyšší možná záruka bezpečnosti. Spolek „Mánes“, jenž utrpěl škodu při posmrtné výstavě Preislerově krádeží pastelu, zde, kde šlo o věci zvláště hodnocenné, dovedl opatřiti včas pojištění všech objektů, ceněných přes tři miliony korun, za premii 56.000 Kč u společnosti „Moldavie“.

K výstavám zhotovil prof. Švabinský barevný plakát se ženskou postavou, věnčící palmou Mánesův medailon. Vedle této slavnostní afiše pořídil prof. Benda ze svého nového písma menší plakát podrobný.

Zatím architekt Janák upravoval zchátralé místnosti výstavní v Obecním domě. Křídlo levé rozdělil na tři síně s prostřední čtverečnou, křídlo pravé nechal volné a jen je po straně rozčlenil kratšími příčkami, chystaje ve středu mocný podstavec pro desku Orloje. Všechny místnosti měla oživovati přerušovaná římsa živých barev, sestavená z latí rovných, obloukových i štítkových s ornamentikou Kyselovou.

Bylo třeba materiál, zvláště kresebný, pro výstavu upraviti. Bylť namnoze před tím po leta v uschování nedůstojném. Platilo tak na př. o velikém souboru rudolfinském, jejž nyní Dr. Kramář uspořádal a za pomoci ústavu Štencova k výstavě upravil. Tak na př. z olejového lesního interieuru, před tím papírky olepeného a potrhaného, podařilo se Dr. Kramářovi zjednati svěží výstavní kus (Obecní dům, č. 117.). Totéž se stalo v ústavě Štencově s materiálem z Městského musea, z Moderní galerie a s celou řadou věcí jiných. Také celý materiál grafický prošel upravující rukou Štencovou. Při instalaci poznáno, že olejové barvy zůstávají u majetníků soukromých namnoze z přílišné opatrnosti bez nutného ošetření.

Pracovnímu výboru náležela hlavně instalace výstavy v Obec. domě. Řídil ji neúnavně malíř Blažíček. Rozdělení materiálu vykonali hlavně historikové umění, definitivní rozvěšení řídil arch. Novotný. Těsně před otevřením výstavy dovezen některý kus od majetníků zvláště úzkostlivých a donesen variant Amorovy snídaně, půjčený plzeňským museem.

V sobotu 22. května o 11. hod. výstava zahájena. Ministr Habrman oslovil presidenta, načež Masaryk pronesl asi tato slova: „Mně nejde Mánes z hlavy od slavnosti v Pantheoně. Řekl jsem si, co to znamená, když za celý československý národ věnčím jeho sochu. Opatřil jsem si o Mánesovi, co se

dalo, a poznal, že Mánes patří do té krásné a slavné doby Palackého a všech těch našich obrodičů, kteří připravovali naše dílo, naše vítězství. Spisovatelé a umělci pracují neustále a my politikové vystoupíme až v pravou chvíli, jen abychom dali správní formu tomu, co oni připravili."

Pak účastníci, mezi nimiž byli plně zastoupeni cizí diplomaté, prošli výstavou.

V levém křídle u vchodu na levo začínal se Mánesův vývoj. Týž rám obsahoval tu ukázky prvních kreseb Mánesových i snad kresbu poslední, Fontanu Trevi v Římě. Na dlouhé stěně podélné byl Hrobník i Lukáš z Leydenu, prostřed Petrarka s přípravnými stavy i studiemi. Byla tu nejstarší ilustrace k Rukopisu, veliká Žižkova smrt, nejstarší portréty, kostel z Gmundenu. Jen David pro přílišné poškození scházel a také Poutník v kapli (znovu v Praze zjištěný). Na zálomu té stěny krásný, vyspělý portrét sl. Svobodovy (Waldesova gal.) připravoval na střední sál čtvercový s vrcholnými výtvory Mánesova štětce: s podobiznami Pražanů a Pražek (Venduláků, Hauschildů, Václavíkových), s genry (Čtenářkou, všemi Švadlenami), s akty („Josefinou", Jitrem a Večerem), s travestií rokokovou (Červeným paraplíčkem, Políbením a ovály z Domu umělců). Tyto kusy rokokové navazovaly na panský

M. ŠVABINSKÝ: PLAKÁT JUB. VÝSTAVY J. M.

život v Čechách na Hané, jejž v další síni připomínala úplná serie známých dětských akvarelků (někdy Silva-Tarouců, nyní Richtrových). Inspirace rokokové byly ještě obě Amorovy snídaně (plzeňská a Buchtelova), Čechy na Hané připomínala hojná zásilka Egberta Silva-Tarouca: portréty, vějíře, dopisní papíry, květiny. Tu rýsoval se určitěji též Mánes putující venkovem, studující krajinné prvky: květinu, strom (veliké oba Buky, někdy Lannovy, nyní Borovského), skály (novinkou byly větší akvarely pískovcových skal se stromy, získané Waldesem ve Vídni). Přilehlá malá místnost závěrná naplněna byla ukázkami z Mánesova nevadnoucího „herbáře" (Borovský). Vracejíce se, mohli jsme v souvislosti s tím na druhé straně třetí síně poznati ukázky krajinářského umění Mánesova, jednak krajinu poetisovanou (náběhy k Rusalkám v lese), jednak realistickou (tužkou, pérem, olejem, tak Boudu na Sněžce). V síni čtvercové družily se k tomu obě krajinky, tak výjimečné a přece signované, z majetku Dra Stránského ml., obraz Na výletě, Pod chalupou, Vesnický kostelík. Obraz Měsíční krajiny (Emma Kronbauerová) z díla Josefa Mánesa se vymykal a je třeba jej přisouditi jinému (Kvidovi?). Na zálomu stěny v síni první, kam jsme se zase vrátili, byla ještě ozvěna výborných olejů síně

čtvercové v podobizně statkáře Doubka (Dr. Jeřábek), pak na dlouhé stěně boční rozvěšeny byly bez ideového spojení z ohledů jen esthetických, oleje, akvarely a tužky z různých dob Mánesova vývoje (na př. supraporty z Čech), jako ukázky formy a technik Mánesových. Zálom zdi ke střední rotundě měl ukázky z obou větších cest Mánesových: ze slovenské (Trenčínská cikánka) a z pouti Moskevské (kresby ruských církví a jejich ohlas v „Kapli Zvěstování", přezvané „U hořícího srdce"). Když jsme s prahu střední rotundy pohlédli zpět do tohoto křídla, svítil k nám z protější příčné stěny zlatem svého pozadí veliký dekorativní kus „Lyrické poesie", předzvuk velikorysé, dekorativní a národní malby Mánesovy z křídla pravého. Jinak křídlo levé předvádělo Mánesa jako výtvarníka se stanoviska hlavně analytického.

V křídle pravém převládalo stanovisko synthetické. Na pravo u vchodu byl oddíl národopisných studií Mánesových, z části již stylisovaných, jako příprava k synthetické malbě československého venkovana a mythického reka. Pak bylo oddělení české písně, v němž po prvé obecenstvo spatřilo krásný i zas tragický akvarel písně „Trojí vínek" (z majetku někdy Lannova, nyní Švabinského). Prapor „Hlaholu" náležel sem ideově. Pak byla proti sobě oddělení s ukázkami ilustrací k Rukopisu s velikým Zábojem na praporu „Lukesu" a sv. Jiřím na praporu roudnickém (svět heroický). Tu již zastavila chodce veliká deska Orloje uprostřed instalovaná, výborně přehledná. Obě protilehlá další boční oddělení se svými příčkami poskytovala pohled do tvůrčí práce Mánesovy při Orloji, s prvními letmými náčrtky, akty, s postupným řešením medailonů. Absidální závěr křídla hodil se k zavěšení prací náboženských, z českého světa prvokřesťanského, zejména s dekoracemi karlínskými. Naprostou novinkou tu byly akvarely českých světců pro oltář Marie Riegrové v Karlíně, z pozůstalosti hr. Bedřicha Silva-Tarouca. Také „Narození Páně" z Čech na Hané a „Vnitřek kaple sv. Kříže" (spolek „Lukáš") byly většině překvapením. Jesle Mánesovy (Kominík) k vystavení se svou povahou nehodily, i nebylo o ně žádáno. Na cestě zpět bylo lze studovati na zadní stěně podstavce pro terč Orloje některé diplomy Mánesem zhotovené. Za zmíněnými oddíly studií k Orloji a ilustrací k Rukopisu byl ještě oddíl kreseb aktů k dekorativním alegoriím. Pak byl oddíl s Mánesovým světem pohádkovým, ve středu se Slují Venušinou. Byl by sem náležel „Mánesův sen", ale do konce výstavy nebylo lze ho dostati. Na obou zálomech k rotundě bylo po střeleckém terči (Fürstenberský a Jubilejní).

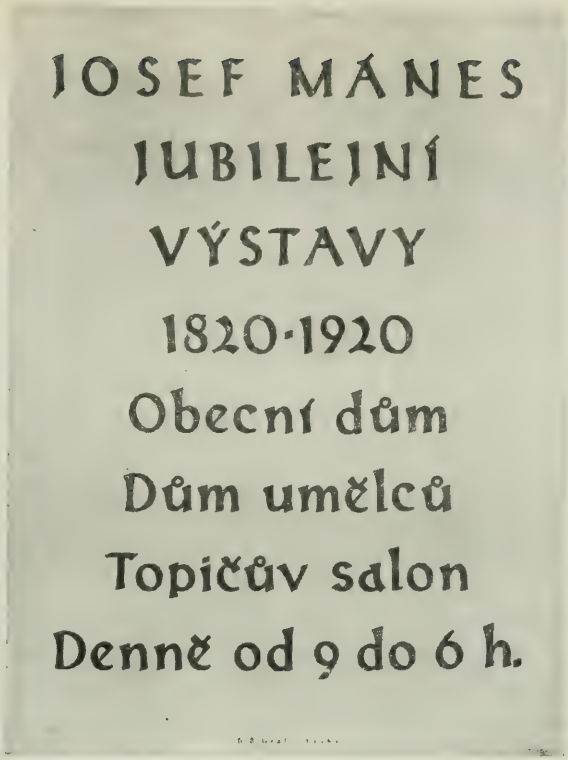
V rotundě visely, Štencem upraveny a po případě do vitrin vsazeny, památky a drobnůstky, podobizny, podoby sourozenců bratrem zhotovené, jakož i ohlasy Mánesova kultu: Ševcova veliká busta mistrova s věncem, jejž zavěsil president, tři evokace zjevu Mánesova Švabinským. Několik kartonů ze „Zábav na panském sídle" pro hořovický zámek při stropu.[4])

Celkem bylo v Obecním domě vystaveno 311 kusů, k nimž časem přibyla z Brna „Iris" a zajímavá, byť neprokázaná „Kytice" z rodiny Strimplovy.

Téhož dne jako výstava v Obecním domě otevřena byla výstava Mánesovy grafiky

[4]) Jeden čas v nádobce na podstavci Ševcovy busty byla chována větévka pravé kapucínské růže, s vnitřkem šarlatovým a vnějškem zeleným, kterou pietní návštěvník donesl jako doprovod k šíleným dopisům Josefa Mánesa, zde vystaveným, v nichž umělec po té růži marně se shání.

v Saloně Topičově péčí „Hollara“. Byla důležitá svou úplností, pomocným materiálem, provázejícím hlavní kusy, novinkou pak byly věci půjčené Maticí moravskou z pozůstalosti Bedř. hr. Silva-Tarouca (originál Diplomu cyrilometodějského záhlaví k časopisu (?) Unia słowiańska), neznámá byla též pozvánka k plesu personálu Bellmannova; pro mnohé byla překvapením litografická podobizna staré hraběnky Silva-Troucové, jejího syna Bedřicha, úplný soubor knižních obálek Mánesových (v nichž scházela jen obálka ke Koubkovým Sebraným spisům) a j. Pro studium ilustrací k Rukopisům bylo tu mnoho materiálu, též tři původní štočky dřevorytecké. Čísel obsahoval tu katalog 131.



JAR. BENDA: PLAKÁT JUB. VÝSTAVY J. M.

Zdržen jinou výstavou v Domě umělců, mohl Dr. Kramář otevříti svůj výbor z bohatých manesian Společnosti vlast. přátel umění až o něco později, půjčiv zatím z vybývajícího materiálu, co bylo potřebno k docelení skupin v Obecním domě a u Topiče. I tento oddíl Mánesových výstav navštívil president. Ze vzácné zásoby rudolfinské mohl Dr. V. Kramář vytvořiti skupiny i vědecky spořádané i intimně zcelené. První místnost patřila celá studiím krojovým, druhá národním písním, jež na čtyřech rozích prostupovaly akvarely „Počasů“; v třetí síni byla „Musica“ a znamenitý soubor kreseb k Rukopisu. Posléz dlouhá vybývající chodba předváděla v ukázkách, výborně volených, prvky Mánesova krajinářství a v něm bohatou episodu „Mánesova lesa“. Tu byly i některé studie figurální, pak dva nové zisky z Berlína: transparent(?) s goethovskými figurkami a pozdní akvarel hrajících si dětí. Tvářnost Mánesovu připomínal tu bronz od Kafky. Čísel bylo 168.

Celkem tedy vystaveno bylo na třech výstavách 612 čísel. Úplnosti ovšem dosaženo nebylo, neboť zbylý materiál obrazový a skizzový je ještě veliký, ale čtvrtá výstava, nějaký čas v Uměl. prům. museu zamýšlená, nebyla možná pro sokolskou výstavu tam pořádanou a pak nebylo by již lze v ní pořádati ani ideově ani esteticky.

Návštěva výstav byla dobrá a nebyla dobrá vzhledem k obvyklé návštěvě uměleckých výstav v Praze. Byla celkem dobrá v Obecním domě, kde pobylo 27.693 osob. Byla i tu nízká vzhledem na návštěvu přímo návalovou jiných podniků pražských, jako na př. výstavy automobilové. K návštěvě vybízely denní stálé noticky v novinách, občasné noticky větší, rozšiřované Českosl. tiskovou kanceláří. Menší byla podpora se

strany výtvarných kritiků. Jednou byla obnovená žádost k redakcím za stálé uveřejňování zpráv o výstavách s poukazem na vysoké finanční závazky omylem otištěna v deníku, odkudž ji převzaly časopisy jiné, mluvíce o „národním skandálu"; tak i škodolibě Prager Tagblatt. Zde třeba uvésti toto časopisecké intermezzo na pravou míru.

Nejrušněji bylo v dnech sletu sokolského. Sokolští pořadatelé s pravým pochopením věci vložili Mánesovy výstavy přímo do sletového programu a sály v Obecním domě naplňovaly se tentokráte především československým venkovem. Tu měl nešťastný Mánes procitnouti a popatřiti, jak se stal umělcem vskutku národním. Zdravé zjevy venkova, dívky a jinoši v národních krojích, Hanáci z Mánesových Čech u Prostějova, Slováci uherští a sta Sokolů a s nimi i cizí hosté — to byla skutečně, aspoň na čas, pravá apotheosa umělce-buditele, jak si ji pořadatelé výstav představovali. Hojné byly návštěvy škol s výklady učitelů, návštěvy spolků a společností: těm přednášeli F. X. Harlas, V. Kramář, R. Kuchynka, Ant. Matějček, Jar. Pečírka, V. V. Štech, podepsaný a j. V Domě umělců býval výpravám průvodcem Dr. Kramář. V září konal se v Obecním domě sjezd Volné myšlenky. Pořadatelé vyhradili si pro jeho účastníky výstavu Mánesovu v této budově na některé dny anebo půldny. Cizím účastníkům uspořádal tehdy francouzský výklad podepsaný a seznal veliký jejich zájem o umění a osud Mánesův. Protože pojištění bylo ochotně prodlouženo, protáhl pracovní výbor výstavu do konce září.

Členy pracovního výboru byli: předseda Mádl, J. Benda, O. Blažíček, F. A. Borovský, J. Herain, F. X. Jiřík, F. Kadeřávek, B. Kafka, V. Kramář, R. Kuchynka, A. Matějček, Artur Novák, J. Pečírka, L. Šíma, V. V. Štech, J. Štenc, M. Švabinský, F. Žákavec.

Uskutečnění výstavy v tak velikém rozsahu a beze všech poruch za nevlídných poměrů poválečných bylo v roce, kdy národ zorganisoval i velkolepý sokolský slet, příznivým znamením pro naše osvobození. Slavnosti Mánesovy ukázaly též, co může spojiti národ rozeštvaný politickým stranictvím. V den narozenin umělcových na místě stranických článků táž podobizna velikého národního mrtvého objevila se s oslavným textem na první stránce politických deníků všech stran.

Jinak byly výstavy Mánesovy, zvláště ona v Obecním domě, věrným zrcadlem uměleckého Mánesova osudu: geniální dar tvůrčí, jenž nám dal přímo samo národní umění, ohromující všestrannost, ale též tragické rozbíjení toho talentu o nepřízeň doby, místo velikých realisací jen fragmenty, rozběhy a sny, posléze pozdní, posmrtné pochopení. Tak zvláště musila tato výstava působiti na návštěvníka z ciziny, po prvé Mánesa poznávajícího.

III. Přednášky a popularisace.

Ještě před vlastním jubileem oslavil pražský Sokol Mánesa, jenž je spiat se začátky sokolství, výstavkou fotografií ze závodu Štencova, reprodukcí ze zásoby profesora Jeřábka v Turnově a originálů z majetku pražského Sokola a Renáty Tyršové. Byl tu též portrét Mánesův od nezjištěného autora z majetku Dra Scheinera. Výstavu v novém sále pražské Sokolovny zakončil Dr. F. X. Jiřík přednáškou. V dámských odborech Nár. demokracie karlínském a pražském-novoměstském přednášel též před vlastním výročím o jejich slezských večerech podepsaný na thema: Lid těšínský v díle Mánesově.

Péčí pracovního výboru při spolku „Mánes" uspořádána řada přednášek v Uměl. prům.

museu pražském, k níž pořízena u Štence z dotace lidovýchovného odboru ministerstva školství veliká řada diapositivů, jichž pak užíváno i k výkladům ve školách a při přednáškách venkovských. Cyklus v Museu obsahoval Mádlovu přednášku úvodní o životě a díle mistrově, podepsaný promluvil o lidu československém, Matějček o ilustracích k národním písním, Kuchynka o Mánesových vztazích k starému umění, Jiřík o jeho pracích dekorativních a závěrná Štechova přednáška pojednala o Mánesovi jako umělci národním.

V Praze přednášeli ještě: v Osvětovém svazu o čtvrtcích květnových cyklicky Dr. Jar. Pečírka; Dr. F. X. Harlas v „Kruhu pro pěstování dějin umění", Dr. K. Herain přednášel v Dělnické akademii a v Praze-VII., malíř Hofbauer v Sokole Praha III.; Dr. Štech ve vysokoškolském Klubu uměleckém v české technice. Umělecká Beseda oslavila svého spoluzakladatele přednáškou podepsaného o něm a jeho vztazích ke spolku o jedné neděli květnové.

Po republice byla řada výstavek, z nichž některé obsahovaly i originály Mánesovy, tak v plzeňské byl na krátko vystaven majetek Mandlův, v Brně na výstavě pořádané Alšem byly věci z místního majetku, v Rokycanech prapor tamního zpěváckého spolku na výstavce pořádané Vzděl. odborem pokr. socialistů. Jinak tvořily výstavku obyčejně reprodukce z velikého díla Mádlova nebo fotografie (tak v Bratislavě, Příbrami a v Rokycanech). Účast byla podle místních poměrů různá, dobrá, až zcela nepatrná.[5]) Podněcována byla někde slosováním reprodukcí (v Rokycanech) a pod.

[5]) Srov. v rokycanském časopise „Žďár" z 12. června 1920: „Výstavku navštívilo 350 dospělých osob. — Film „Tarzan mezi opicemi" vidělo jistě 3000 osob. Porovnejte!!!"

Z oslav a přednášek venkovských uvádíme hlavní: V Brně vedle výstavy orig. a reprod. byl cyklus přednášek (dr. Markalous, dr. J. Helfert, dr. E. Dostál, dr. F. X. Jiřík) a 13. kv. dopol. slavnost v Redutě s básní Mahenovou, řečí dra Dostála a zpěvem Hlaholu; založen „Fond Josefa Mánesa" pro postavení umělec. pavilonu v Brně; dr. Markalous přednášel v Prostějově a Přerově; v Plzni slavnost v divadle s přednáškou dra Štecha, se „živými obrazy" podle děl Mánesových, s představením Smetanovy „Libuše", cyklus přednášek v museu: dra Čadíka, Žákavce, Štecha (druhá); v Hradci Králové opakován částečně cyklus z pražského Uměl. prům. musea s úvodem Jiříkovým (Matějček, Žákavec, Štech); dr. Jiřík přednášel ještě v Bratislavě, R. Kuchynka v Čechách na Hané; dr. Pečírka v Nových Benátkách; dr. Štech ve Dvoře Králové, Roudnici (dvakrát, jednou pro mládež) a v Slaném; podepsaný v Rakovníku, v Rokycanech (kde přednášel též dr. Skácelík na thema: Tyrš, Neruda, Smetana a Mánes), v Mladé Boleslavi a Turnově. Namnoze vykonali výklad přednašeči místní.

IV. Články, knihy, grafiky.

Denní tisk přinesl oslavné články ve výroční den 12. května: Matějčkův v Národ. listech, Štechův v Českosl. republice, Sekaninův v Nár. Politice, jiné byly šifrované, bez podpisu a kratší, prozrazujíce někdy i značnou pisatelovu neinformovanost. Ale čtenáře své strany upozornily. Brněnské Lidové noviny vypravily celé jubilejní číslo Mánesovo s článkem Markalousovým (Památce Josefa Mánesa), podepsaného (Mánesovo snažení na východ) s Chaloupkovou básní „Český Pegas" (Pod obraz Česká píseň J. M-a), s feuilletonem dra K. Absolona: Josef Mánes v Blansku, podle rodinných pamětí (v něm k tomu, co již jinde bylo oti-

JUBILEJNÍ VÝSTAVA JOS. MÁNESA V PRAZE 1920. — OBECNÍ DŮM.

štěno z kruhu Wanklových, byly některé podružné detaily).

Referování o pražských výstavách Mánesových v denním tisku a revuích nebylo dostatečné. Vadilo tu snad zatížení vlastní látkou žurnalistickou, ale nelze zcela omluviti samy umělecké zpravodaje. V revuích vadily poruchy ve vycházení a tak v nich namnoze k referátům nedošlo. Posudky vyzněly ovšem v oslavu Mánesa, slovy však někdy dosti povrchními. Byla i vyslovena obava, aby dílo Mánesovo, sice krásné a významné, ale již historické, nepřekáželo českému umění novému (referent v „Čase"). Za to V. H. Brunner bez výhrady přihlásil se k Mánesovi vroucným článkem v Minaříkově „Zemi". Soustavnějším referentským zpracováním výstavního materiálu, ale nezáživného slohu, byla jen ve třech číslech Tribuny (4., 11. a 18. července, stať dra V. Nebeského na thema „Mánesův klasicismus". Nalezená formulka zněla: „Citově založený idealismus formy s tendencí objektivisační".

V cizině přinesla, pokud mi známo, záhřebská Narodna politika v č. 91 feuilleton dra Šalka o M-ových výstavách a berlínský „Kunstwanderer" nadšený referát Camilla Hofmana se závěrem: Je nepochopitelno, že jméno tohoto umělce nenacházíme dosud v knihách o dějinách evropského malířství, že M. teprve musí být objeven.

Z revuí měla v květnu Zlatá Praha celý sešit (č. 35 a 36) s M-ovými obrazy, s přednáškou Mádlovou („Josef Mánes") a článkem Amálky Jenšovské „Ze života Josefa Mánesa".[6]) Amalie M-ová líčena zde v zabarvení příbuzenském jako „celou duší byrokratka" a Němka. Jinak ji líčí její žačka A. Lauermannová-Mikschová v článku „Amalie Mánesová", jejž přinesly v době jubilejní dvě nedělní přílohy Nár. listů. Shodně se starším líčením Lib. Bráfové v „Osvětě" zjevuje se tu sestra Mánesova s celou srdeč-

[6]) S detaily o podobě Mánesově, příbuzenstvu se strany jeho matky, o skizzáku s výjevy z Uhelného trhu, o věnci trhových květinářek, o Kvidovi, o pracích pro Svatobor — návrh na diplom! — o praporu „Hlaholu" a o dopisech z Čech na Hané.

JUBILEJNÍ VÝSTAVA JOS. MÁNESA V PRAZE 1920. — OBECNÍ DŮM.

nou a vskutku „kumštýřskou“ otevřeností, jež ji karakterisovaly v očích „blahoslavených žákyň“ (výraz od Jiránka). Od Jenšovské je ještě feuilleton „Loutky Josefa Mánesa, podle vypravování mé matky“, v odp. Národní politice ze dne 13. VII. (Loutkové to divadlo shořelo). Ve „Venkově“ v nedělních hlídkách „Z přírody“ dr. Aug. Bayer v serii statí o růžích popisuje vzácnou „růži kapucínskou“, onu, po které toužil šílený Mánes. V „Národ. listech“ večerních byl feuilleton „Jak pracoval šílený Mánes“, ze vzpomínek malíře Balt. Kutiny, bez nových detailů. Tu a tam se objevily v časopisech nové zprávy k dílu Mánesovu. Tak v pondělníku „Čes. slova“ byl feuilleton Herainův „Zapomenuté prapory Jos. Mánesa“, v němž šlo o prapor zbraslavský a sobotecký, jež oba byly ve výstavě „Sokolstva ve výtvarném umění“ v Uměl. prům. museu ve dnech sletových. O praporu rokycanského „Záboje“ jsou zprávy ve „Žďáru“ č. 20 (15. kv.) a č. 22 (29. kv.) — V květnovém čísle časopisu „Pod Zvičinou“ byl Kuchynkův článek „Mánesův prapor v Hořicích“. Je tu podle dopisů Srbové-Lužické vylíčen vznik praporu zpěváckého spolku „Ratibor“; prapor sám je popsán a doporučen k opravě a musejní konservaci. Z revuí měly v měsíci jubilejním ilustrační část z Mánesa a popularisační článek též Besedy lidu (Jar. Pečírka) a Topičův Sborník. Revue „Týn“ přinesla článek Karáskův a reprodukci ženského portrétu, domněle mánesovského. Ve „Zvonu“ otištěna Švabinského řeč v Pantheoně. V prvním čísle „Uměleckého listu“ (orgánu Sdružení moravských umělců) byl článek dra. Jarosl. Nebeského k výročí a Wellnerův: „Grafické hodnoty některých listů v díle M-ově“. Nákladem „Volných směrů“ vyšla publikace o oslavách Mánesových s řečmi, pronesenými v slavnostní den, s ilustracemi. V „Nových Čechách“ (IV., 315—7) byl čl. B. Taraby „Hudebník jde z Mánesovy výstavy“.

Vyšly i publikace knižní. Jsou popularisační a odborné. Z popularisačních jmenujeme: výbor reprodukcí z velikého Mádlova

díla vydaný s názvem „Památce Josefa Mánesa“, s Herainovým úvodem u Topiče a jiný takový výbor s názvem „Mánes mládeži“, jejž vydal ve spojení s Topičem státní knihosklad (stručný text podepsaného); K. Herain napsal spisek o Mánesovi též do „Českých hlav“ Topičových; v Nymburce u Hrnčíře vydal prof. Bořivoj Hnátek knížku: „Josef Mánes: Život, utrpení a práce velikého umělce“; Bedřich Beneš napsal „Povídku o malíři pražského orloje“ jako 2. sv. knihovny „Naše rozpravy“.

Důležitou odbornou pomůckou bude Kuchynkův Katalog, chystaný grafickým ústavem Štencovým. Konservátor Kuchynka podnikal svou práci i mimo Prahu, tak zejména na Moravě, kde zpracoval ovšem i celý materiál, chovaný v Čechách na Hané. Přípravou pro tento katalog do jisté míry byl Kuchynkův Katalog jubilejních výstav, vydaný nákladem S. V. U. „Mánes“. V úvodu k němu K. B. Mádl podal zásady, podle nichž jubilejní výstavy byly uspořádány, pak sestavil chronologický přehled všech dosavadních výstav Mánesova díla s oceněním zisku, jejž každá přinesla.[7])

U Štence započato s monografickým zpracováním celého Mánesova odkazu ve svazcích, na základě nejnovějšího stavu vědeckého badání. Započato ještě v roce jubilejním svazkem, v němž Ant. Matějček zpracoval celou jednu uzavřenou skupinu Mánesova díla, jeho ilustrace k Národním písním.

Grafický závod Štencův věnoval Mánesovi také celou svou Ročenku na rok 1920. K. B. Mádl v ní přehlíží a oceňuje „literaturu o J. Mánesovi“, v níž sám má svým velikým životopisem Mánesovým význam základní. — Pak podepsaný ve „skizze k psychologickému pokusu“ hledí postihnouti ve zjevu Mánesově rys „Poutníka“, jakým se jeví Mánes na svých toulkách vlastí, a sleduje jej až na Slovensko. — Fr. Táborský ve stati „Josef Mánes a náš východ“ evokuje Mánesův pobyt mezi Hanáky a na základě zapadlé studie Klvaňovy líčí Mánesovu cestu roku 1854 na československý východ na důkaz, že umění provedlo mnohem rychleji to, nač politika potřebovala celých věků: jednotu Čech, Moravy, Slezska a Slovenska. — R. Kuchynka v čl. „Josef Mánes a staré umění“ vyšetřuje, s řadou nových zpráv, Mánesův vztah k památkám a slohům retrospektivním. — F. X. Jiřík zpracoval „Mánesovo umění dekorativní“, v němž jednotlivé kusy roztřiďuje časově a vývojově.[8]) — Ročenka je i po stránce reprodukční velmi bohatá a rozmanitá: vedle redukce dřevorytu Švabinského „ke cti malíře laureata“, jest tu 33 příloh, jež namnoze po prvé reprodukují příslušný kus.

K jubileu Mánesovu vydal Emil Edgar znovu dopisy z archivu Uměl. Besedy, které byl již r. 1910 otiskl v Moravsko-slezské revui. Vyšly v „Českém čtenáři“, roč. XII. jako sv. 5. a 6. s nadpisem „Dopisy Jo-

[7]) Byl vydán několikráte, od vydání druhého byl kompletní, u Topiče a v Domě umělců prodávali příslušné díly pro sebe. Celkem vydáno 5000 ex., ale nestačily.

[8]) Dřevěný pohár sladovnický na str. 156 jest až z r. 1854, jak dokazuje na př. zmínka v „Perlách českých“ str. 15: Tehdy, při vjezdu císařově do Prahy ve skupině sladovnické Mánesem sestavené podával klečící Gambrinus králi číši, ozdobenou mílky, jak po schodech sud vyvalují. Rovněž návrhy bizarních pohárů a pint v Domě umělců jsou podle písma slovních přídavků a vzhledem na tvarovou dobrodružnost, v níž Mánesa již opustila vlastní jeho zlatá míra, spíše z doby počínajícího se rozkladu jeho ducha, nežli z doby ranní. Je v nich z části i ohlas novorenesančního uměleckého průmyslu vídeňské ráže. Mluví se i o zdobení japonském. Dokonce na rubu je popis takové nádoby písmem již zcela rozrušeným.

sefa Mánesa hr. Bedřichu Silva-Taroucovi. Přeložil, úvodem a poznámkami opatřil Emil Edgar." Úvod je pokusem, po dřívějších již takových pracích Edgarových, o zpracování důležitého thematu v životopise Mánesově, jeho vztahu k Silva-Taroucům v Čechách na Hané. Je jisto, dnes, kdy po Mádlovi Štech[9]) a Kuchynka zase na místě probrali celý tamní materiál a kdy Štenc svým fotografem dal v zámku Českém zhotoviti přes sto snímků, že by s použitím pomocné literatury se mohla napsati zajímavá a bohatá knížka na thema „Mánes v Čechách na Hané". Autor si stěžuje, že jeho žádost, aby mu bylo umožněno doplniti tuto serii dopisů Mánesových listy, chovanými v rodině S. T., narazila v zámku na neochotu; také V. Brandl četl ještě listy z korespondence Bedřichovy, které se již Edgarovi nedostaly do rukou a nenalézají se v archivu Besedy. Jako své prameny uvádí Edgar osoby z okolí zámku a někdejšího Mánesova sluhu Pchálka. V Úvodě shromážděna jsou hojná data o Mánesově příteli, hraběti Bedřichu, o Bedřichově matce, bratru Augustovi, pánu v Čechách, a o jeho choti, o hostech a životě na zámku, o vztazích Mánesových k nim a k prostému lidu; na konec vyzvednut je Mánesův kult ženy. Životopisec Mánesův bude však musiti užívati tohoto Úvodu s kritikou, jejíž nutnost ukazuje makavě vlastní edice dopisů.[10])

V „Kalendáři Národní politiky na r. 1921"

---

[9]) Přinesl do Prahy z Čech též zprávu o parodistickém Rukopisu, v němž Mánes veršem i illuminací vypráví nějaký humoristický děj ve spojení s osobami a životem na zámku.

[10]) Ta je špatná. Dopisy byly Edgarem vesměs přeloženy. Jak, pozná se již z těchto ukázek: Str. 56. Ich möcht Ihm (t. j. Mánesovi k vánoční nadílce) etwas geben, dass ihm angenehm und nützlich zugleich sein könnte, nicht irgend einen Tand, der nur von heute auf morgen gut ist — přeloženo: „co by bylo užitečné a zároveň znamením, že není nějakým hostem, který je nám dobrý z dneška na zítřek"; str. 54 (Mánes k Bedřichovi): Ich werde mir Muth zusprechen, noch will ich ein Oertchen unter Herbstlaub, wo, wie die Leute sagen, eine jüngsttägige Aufkündigung stattfindet — fern sehen, will thätig sein: ... chci ještě v podzimku nalézt místečka, kde, jak lidé říkají, nastane vyzvání k poslednímu soudu — chci hledět v dáli (místo: chci ještě daleko od sebe viděti místečko v podzimním listí atd., t. j. hrob); str. 64 (M. o Kvidovi): In diesem Pech erkenne ich meinen Bruder — unsere Firma „Gebrüder Pech". — V této smůle poznávám svého bratra naší firmy „Bratří Smůlové"; str. 86: Diese Würdigung (t. j. že na dopis se mi odpoví) wurde mir selbst von meinen offenen Feinden zu theil — od svých zřejmých přátel!; str. 80: Ich rede für Kaiser (t. aby dostal tento litograf žádaný honorář) und nicht etwa sein Antwortschreiben — welches der angenehmen Bemerkungen voll ist — ist etwa Schuld daran, denn wenn es mich in einer Art bestochen, so wäre es durch seine Versicherung, die Copierung mit Gewisshaftigkeit und Pietät vorzunehmen — Škoda pro Kaisra, a ne jeho dopis, který je pln příjemných poznámek, musí to býti něčím zaviněno, neboť nemůže to býti najednou vyryto, pak se to může podniknout jen na jeho ujištění, že bude kopírovat svědomitě a s pietou (místo: Přimlouvám se za K. a není toho snad příčinou jeho dopis, plný příjemných poznámek (t. j. o mé kresbě), neboť, jestliže by mě byl nějak ten dopis podplatil, bylo by to jen ujišťováním, že kopii podnikne svědomitě..., Edgar tu dokázal i nesmysl ryté litografie!); v témž dopise jest mimo jiné také překlad: (litografickému portrétu buď věnována všechna pozornost) auf Kosten der gewissen Studienköpfe, welche, wenn es nötig, noch etwas in Hintergrund geschoben werden können, podle Edgara: na účet jistých studijních otisků, které mohou býti... v pozadí ještě trochu vyškrábány (místo: na úkor těch jistých studií hlav, které mohou býti... ještě poněkud odstaveny!); str. 57: des von Pepiček Manes als sehr gut erkannten Bildes einer Popel z Lobkowitz — starého obrazu, v němž poznal Pepíček (!) Manes velmi dobře: šlechtičnu z Lobkoviců linie Popelské; str. 88: Im Herbst o. wann er abkommen

je na str. 135—140 článek Renáty Tyršové „Paběrky ze života Josefa Mánesa". Jsou vybrány „ponejvíce ze zápisků, které si kdysi činila z rozmluv s lidmi, kteří Mánesa znali." Neznámé a méně známé detaily, týkají se rodičů, strýce, dětství Mánesova, honorářů, nouzových „kýčů", atelieru u Purkyňů, modelů. Na stránce 151—157 jest článek dra Luboše Jeřábka „Mánes v Litni (Z rodinných pamětí)" o sedminedělním M-ově pobytu od konce září 1859 v Litni u Doubků.[11])

Zbývá zpřehlédnouti jubilejní práce grafické. V čele je Švabinský s leptovou pozvánkou k slavnostem květnovým, jiným listem (perokresbou), vydaným v závodě Štencově s poprsím Mánesa v draperii zahaleným, s velikým barevným plakátem, s drobnou perokresbou Mánesova profilu pro deníky k jubilejnímu dni. Štenc vydal v laciném vydání i zmenšenou reprodukci velikého Švabinského dřevorytu „malíře laureata". Byly i plakáty venkovské[12]) a plakát Hrskův na veselici ve Valdštýnské zahradě. Na jarní výstavě „Hollara" byl též „Mánes kreslící Hanačku" od Ad. Kašpara, Mánes od Naumanna a jiný od Šimona. Žáci Umělecko průmysl. školy ilustrovali „Štědrý večer bratří Mánesů" na pohlednice. Spolek „Mánes" chystal Kyselův vzpomínkový list na M. jako členskou prémii, „Hollar" vydal Brunnerův. V podzimní výstavě „Mánesa" byla od Kysely jiná „Vzpomínka na Mánesa" (kolorovaná kresba). Jako prémie vyšel v barvotisku „Záboj" z praporu „Lukesa" v Uměl. Besedě (chybně

kann — Na podzim, óh! bude-li moci odjeti (o. je tu za oder, nebo). Ukázky tyto možno hojně rozšířiti, neníť jediného listu bez vady a jdou ty chyby někdy ze špatného čtení, tak Kunstverein přeloženo: umělecký smysl (str. 52), jindy z nedbalosti, na př. charakteristische Freundlichkeit = charakteristické, přátelské (str. 67), July = od června (59), někdy je překlad neúplný, srov.: vezmu před se kresbu = die Diplomszeichnung (62), nepozná se z Edgara, že jde o Diplom cyrilometodějský. Je dosti chyb tiskových. Je však i řada přímých chyb edičních: prokládají se slova jiná než v originále a naopak, odstavce jsou libovolné, v překladě jsou vynechána některá slova, ano na str. 67 vypadla i celá věta. Co však říci o podpisech, které 21krát jsou v originále s á (Mánes, v dopisech z Mnichova dokonce Jožef Mánes), kdežto E. otiskuje: Manes! Tu je Mánes ve svých německých dopisech dokonce češtější nežli E. v jich českých překladech. Datování v dopise Demuthově vynecháno, scházejí adresy. Při datování dává hned v prvním dopise E. rok do závorky, jako by jej byl sám vyšetřil kriticky, ač vročení je v samém dopise. Dopisy samotného Mánesa jsou nedatované. Pro jich datování je rozhodný obsah a rukopis. Ten je v dopisech nejstarších zcela ležatý a větší, pak ještě ležatý, ale již drobnější a vypsaný, na to stojatý a posléz karakteristický stojatý drobný. Rozboru písma E. zanedbal a tak dopis, který by měl býti u něho v řadě devátý (k r. 1849), jest otištěn jako 14. (k r. 1852). Také dopis předposlední náleží do doby starší, k Diplomu cyrilometodějskému. Je jisto, že badatel bude musiti sáhnouti k originálům, nedbaje této edice. Jeť tato korespondence nejdůležitější a nejvydatnější dosud známý pramen k poznání díla, osudů a povahy Josefa Mánesa. Od Lukáše Lejdského a obrazů předků S. Taroucovských jde přes Líbánky a diplom C. M. k pracím pro Rukopis. Ukazuje Mánesa ještě ve sporu s Rubenem, pak v Mnichově, datuje jeho pobyty, ohlašuje jeho touhu utéci do Paříže, osvětluje jeho tvoření, povahu i chorobu, poučuje o jeho přátelích.

[11]) O prostředí místním a společenském, v němž tu M. žil; o jeho zálibách, o olejové podobizně statkáře Doubka a akvarelových hlavách Anny Hněvkovské (nedokonč.), pěti dcer Doubkových (jedné z nich dvakrát) a mladého Doubka (dvakrát); o kresbách chalupy; návštěvách u starého písmáka; vycházkách a výletech; studiích podzimní flory; o četbě sbírky Krolmusovy; o hovorech o umění, přírodě; o divoké rokli Capuši u Kovna; o úmyslu ilustrovati Rukopis, národní písně i „všechny význačnější báchorky a staré pověsti české"; o stýskání do nakladatelů i do vlastní chmurné budoucnosti.

[12]) Jindřichův v Plzni, Podešvův v Brně, Kaiglův v Rakovníce.

pojmenovaný). Krasoumná jednota vydala barvotiskem oba medailony „Při měsíčku“ a „Uvítání hosta“. — Beníškovo „České umění“ bylo zahájeno velikým barvotiskovým listem s „Lyrickou poesií“ (reprodukce Štencova).

Z plastik novinkou byla busta Ševcova pro Pantheon, nyní v „Mánesu“.[13]) Štenc vydal Španielovu plaketu s Mánesovým profilem. V podzimní (50leté) výstavě „Mánesa“ byla v sádře Myslbekova skizza k Mánesovu pomníku. Ministerstvo osvěty slíbilo vhodným památníkem připomenouti Mánesa v Čechách na Hané.

M. ŠVABINSKÝ: KRESBA PRO POHLEDNICI K SLAVNOSTEM MÁNESOVÝM.

Mánesovy práce vracejí se do Prahy.

Šťastnou náhodou se stalo, že r. 1920, tedy ve stý výroční rok narozenin Josefa Mánesa dostalo se několik jeho prací, z nichž byly některé do té doby úplně neznámy, do uměleckých sbírek pražských. Tak koupil ředitel Apollo Růžička ve dražbě sbírky Ant. hr. Wolkensteina u Schidlofa ve Vídni olejem na kartonu malovanou studii dívčí hlavy, označenou „Jos. Manes 1842“, která byla v dražebním katalogu uvedena jako práce Ant. Mánesa, ač jest ve skutečnosti jednou z četných studií k známému obrazu Josefa Mánesa „Setkání Petrarky s Laurou“. — Obrazárna Společnosti vlast. přátel umění zakoupila ze soukromého majetku v Berlíně nabídnuté jí dvě práce Mánesovy, známé již z loňské Mánesovy výstavy v Domě umělců (č. 160 a 161). Je to transparent neznámého určení s ilustracemi k drama tům a básním Goetheovým, perem na bílém plátně kreslený a akvarelovaný (42×62 cm) a rozkošná akvarelová kresba dětí na smetišti si hrajících (10·5×22·5 cm). — Dru B. Palkovskému podařilo se zakoupiti ve Vídni dva olejové pohledy (protějšky 40×63 cm) na podřipský kraj, pozorovaný od Mělnického zámku. Mánes dospěl v nich k cílům, k nimž došlo moderní krajinářství teprve po něm. Oba obrazy bývaly v Praze v majetku Dra Ebermanna, po jehož smrti dostaly se do Vídně. Byly reprodukovány kdysi ve velkém Mádlově díle (tab. 94 a 104) a nyní v „Upomínce na oslavu Josefa Mánesa v roce 1920“. — Konečně získal továrník Jindřich Waldes ze soukromého majetku ve Vídni dvě akvarelované perokresby lesních interieurů s pískovcovými skalami, největší to Mánesovy práce toho druhu (protějšky 56·6×43·5 a 59·7×43·3 cm),

[13]) V Plzni k slavnosti Mánesově zhotovil bustu Šíp. Drobné předměty: odznak pořadatelů slavnosti v Pantheonu zhotovila uměl. prům. škola, plaketu pamětní pro Brno navrhl J. Mach.

známé z loňské výstavy v Obecním domě (č. 129 a 131), pak náčrt ilustrace k Hukalově baladě „Břetislav a Jitka“, vystavený loni u Topiče (č. 66) a více krajinářských studií tužkou kreslených. *R. K.*

Kvido Mánes, Kienlong, čínský císař (1710—1786), píše chvalozpěv na čaj.

Kvido byl o devět let mladší svého bratra Josefa a jest to důležitý moment pro posouzení jeho umění. Byl sice z téže generace jako jeho bratr, ale nezastihl již jeho generaci učitelskou. To že byl učitelem Josefovým Tkadlik, Kvidovým Ruben, znamená dva zcela disparátní směry umělecké; na jedné straně dovršení empirové čisté linie a poetického romantismu, na druhé straně nemohoucné snahy o věcný realism. Kvido Mánes byl mimo to daleko více v područí školy, než jeho bratr. I společenský život určil oběma bratrům jiný směr. Nejsou stále ještě dosti doceněny přátelské styky Josefa Mánesa s rodinou Silva-Taroucovou a jeho častý pobyt na hanáckém zámku Čechy, které otevřely Mánesovi nový svět tvarů a slovanských myšlenek; Kvido nedocházel s Josefem na Moravu, ale žil spíše v dobách prázdninových v krajích šumavských na statcích Kotzů z Dobrše v krajinách poněmčených. Odtud volil si také sujet největšího svého díla „Křesťanského cvičení“. Nešel tedy za svým bratrem ve snaze proniknouti k podstatě a duchu čistě slovanské tvorby a rozdíl ten stal se tím patrnějším, když vlivem svých školních učitelů poslán byl na další studia do Düsseldorfu; ukázalo se brzo, že jeho nadání jde vskutku zcela jiným směrem, než umění Josefovo. Šlo mu spíše o dobytí techniky olejové malby a jest jen litovati, že boj ten podstoupil pomocí düsseldorfské a nikoliv pařížské erudice. V komposiční vynalézavosti, v duchové hloubce a poetické imaginaci nemohl se rovnati svému bratru, ale k jeho vlastním účelům, pro řešení koloritních úloh, stačily mu všední náměty a pouhé studium podle přírody, jak učila ho škola: v první době zejména malba zvířat, později výjevy v interierech tlumeně osvětlených charakterisují toto dílo.

Genius Josefův nemohl ovšem zůstati zcela bez vlivu na vývoj umění Kvidova. Josef dovedl ho nejednou zaujmouti svými plány, jako se stalo při studiu krojovém, a tak jsou v díle Kvidově obrazy, které svědčí o přímém vlivu Josefově po stránce komposiční, kresebné i malířské. Čínský císař Kienlong, básnící chvalozpěv na čaj, jest jedním takovým dílem. Čínská společnost, usazená pod palmami, přímo svádí k srovnání s invencemi Josefovými, při čemž i tvarově připomínají hlavičky dětí živě známý typ mánesovský. Barevně jest vyřešeno celé dílo skvěle a exotika sujetu stupňuje jen pohádkový barevný dojem. Dílo vystaveno bylo na pražské výstavě r. 1858 (dnes získáno Dr. B. Palkovským v Dejvicích) a jest zajímavo stopovati, jak projevily se jím u nás ohlasy japonismu a záliby v orientální kultuře, která přicházela z Francie. V životním díle Kvidově jest to ucelený výtvor komposičně i technicky, který znamená vrcholní metu v prvním vývojovém stadiu jeho umění, později studiem düsseldorfským alterovaného. *F. X. Jiřík.*

Václav Levý.

Rok stoleté památky narození Mánesova je zároveň padesátým od smrti Václava Levého. Zemřel 30. dubna po dvoudenní nemoci ve Všeob. nemocnici, padesátiletý. Neruda, Tyrš, Hostinský jednomyslně jej hodnotili jako umělce vysoko a všichni, kdo

Jan Štursa: Ikaros.

jej znali, vážili si ho a milovali v něm člověka vzácné jemnosti, citu a dobroty srdce. O tom mluví také všechna jeho díla. Všichni také mluví jednosvorně o umělcově národním uvědomění a jeho upřímném vlastenectví. Takové vysvědčení má dobovou značku. My dnes k němu můžeme připojiti, že V. Levý pro devatenácté století první zahajuje řadu sochařských talentů a zjevů české krve.

V. LEVÝ: DĚLOSTŘELECTVÍ.

Malý, tichý pasáček nebřežinský, s volným fondem tvořivým, téměř jako samouk, prožívá zprvu český literárně vlastenecký romantismus ve skalách liběchovských, prochází v Mnichově romantismem uměleckovýtvarným; převádí jej v Římě v náměty výtvarně náboženské a vrací se, bohužel ne už na dlouho, domů s uměním, jehož prostoduchou čistotu a vroucnost plastického vtělení byl si vyjasnil v ovzduší vatikánských sbírek.

Nepřináší-li uzrálý V. Levý ještě formy novotné a neliší-li se v kořeni a podstatě od svých vrstevníků, jak jsou v Praze representováni bratry Maxy na příklad, mírou nadání, hloubkou uměleckého karakteru a čistotou duševního prolnutí plastické své tvořivosti stojí mezi nimi na zvláštním a vyvýšeném místě. Sousoší Adama a Evy, ještě mnichovského díla, mimo to je neseno vzácným smyslem plastickým, skupina plastické mluvy ušlechtilé výraznosti a jasnosti, jež nevyvanou časem a po stylistických převratech. To je také dědictví, které takřka z jeho rukou přejímá jeho jediný žák a pomocník: Jos. V. Myslbek, jako dokončuje jeho poslední dílo. Nejen jako historický fakt a zjev ožívá nám Václav Levý v dnešní vzpomínce, také jako článek a činitel vývojový v původním postupu české plastiky.

Nadejde chvíle, kdy i umělecké poznání objeví ve V. Levém umělce hodného všeho úsilí badatelského a kritického a osvětlí se všech stran a do každé hloubky tohoto Jana předchůdce a hlasatele.

*

Připomínajíce si památku Václava Levého, vkládáme do tohoto čísla „Umění“ několik reprodukcí jeho děl a vybrali jsme pro ně díla zapomenutá nebo ztracená. Seznam jeho prací, pokud je před dvaceti lety bylo možno vyšetřiti a zjistiti, vložil Karel B. Mádl do jubilejní stati o umělci ve Věstníku České akademie (roč. IX., 1—39). V něm také snesl a srovnal veškerý biografický materiál pro ten čas tak úplný, jak jen bylo lze. Dodnes objevilo se porůznu něco málo dodatků a tu onde potřeba nějaké korektury. Dodnes však nejsou všechna jeho díla ani objevena, natož obecně známa.

Sochy sv. Ferdinanda Kastilského a sv.

Anny tuto reprodukované stojí, málo dbané a všímané, na chodbě kláštera Milosrdných sester na Malé straně. Vznikly roku 1854, krátce před odjezdem Levého jako klaarovského stipendiala do Říma, nepochybně nákladem císaře Ferdinanda V. a jeho choti, jejichž patrony představují. Neznámo, k jakému účelu. Zůstaly jen v sádře, nyní šedou barvou natřené. Druhé dvě světice řezal ve dřevě podle modelů V. Levého Jos. Heidlberg, s jehož rodinou udržel se Levý v důvěrném přátelství až do své smrti. Sochy stojí na hlavním oltáři kostela sv. Karla B. při témž klášteře.

Náčrt alegorie „Dělostřelectví" podal Levý jako dožádaný návrh k plastické výzdobě vídeňského Arsenálu roku 1866. Zachoval se jen ve fotografii zde reprodukované.

K tomu přidružujeme relikvii: Panenku Marii, kterou roku 1836 řezal a signoval pasáček a samouk Václav Levý. *K. B. M.*

Karel Purkyně.

Biografii Karla Purkyně, v předešlém svazku „Umění" uveřejněnou, doplňuje autor dodatkem, že na pražské umělecké akademii zapsán byl K. P. dne 21. ledna 1851. Podle stručného záznamu dá se souditi, že ve skutečnosti netrvalo toto studium zde dlouho, dá-li se jednou doložiti.

Třicáté výročí smrti Chittussiho a jeho výstava.

Na den 1. května 1921 připadlo třicáté výročí smrti Chittussiho. Před tím na podnět konser. R. Kuchynky svolal „Mánes" schůzi pracovního sboru, jenž loni uspořádal oslavy a výstavy Mánesovy. Ten se usnesl za předsednictví K. B. Mádla uspořádati výstavu Chittussiho. Ve výroční den vyšel v Národních Listech větší článek jubilejní z péra Mádlova, s oceněním jeho významu po odstupu třiceti let; vytýká se tu nutnost, předvésti nové generaci jeho dílo na výstavě a uveřejniti v knize jeho dopisy, které jsou veliké hodnoty literární i výtvarnické. Na další schůzi sboru ustanoveno uspořádati výstavu na poč. r. 1922, třicet let po výstavě posmrtné, zjištován její rozsah a majetníci, jakož i učiněna opatření, aby získán byl chittussiovský majetek pařížský.

Alšovy kresby v akademickém časopise.

Alšova kreslířská improvisace byla vždy pravým divem bravurního ovládnutí linie; dovedl umělecké myšlenky „napsati" lehce a samozřejmě, jako píšeme slova běžnou literou. V jeho linii jest rytmický pohyb, živelní síla a dynamika výrazu, které mluví vždy jasnou mluvou. Ilustrace, karikované „napsání" vtipných nápadů bylo od počátku jeho pravou doménou a jest známo, jak překvapil kreslířským humorem dra Štolbu v Palečku již svými prvními příspěvky. To bylo roku 1872 a od té doby neopustil této dráhy, ano naopak r. 1877 píše Marině Kailové, že takových obrázků nakreslí za dopoledne 10 i více.

Do poloviny tohoto období spadá psaný časopis žáků akademie, na jehož výpravě měl Aleš hlavní podíl. Časopis, jehož dva oboustranně kreslené a psané listy zachovaly se v pozůstalosti Maudrově, byl rázu karikaturně humoristického a datován jest dnem 17. března bez vročení. Pro kritické vročení rozhodujícím jest okolnost, že vyskytuje se v něm jméno ředitele akademie J. Swertse, jenž po odchodu Trenkwaldově přišel do Prahy koncem r. 1873. Pochází tudíž časopis z března roku následujícího 1874. Toto určení souhlasí také s datem, jež udával prof. Mauder, který mimo to jako autory jmenoval Alše, Pirnera a sebe.

V. LEVÝ: FERDINAND KASTILSKY. SV. ANNA.

V listě vyskytují se také jiná jména kolegů z atelieru Swertsova, zejména Lišky a Schikanedra. Liška jest odpovědný redaktor (Vulpes) a Schikanedrovi věnován jest Alšův úvodní článek, provázený dvěma kresbami.

Obě zde reprodukované prvé strany jsou prací Alšovou. Záhlaví se jménem časopisu „Blbárna“ ukazuje Alše již zcela vyspělého a má v sobě již všechny podstatné složky pozdějšího kreslířského jeho umění.

Jako hlavní obraz jest na přední straně

V. LEVÝ: DVĚ SVĚTICE.

karikatura Schikanedrova, jak přednášeje Schillerovy Loupežníky, stojí na Matejkovu Pruském holdu.

Matejko, jenž stal se v Praze známým již r. 1868 na žofínské výstavě svým Varšavským sněmem, byl tehdy v popředí zájmů akademických nejen pro svá díla, ale také již proto, že jednáno s ním bylo, aby uvázal se v řízení pražské umělecké školy. Aleš již r. 1872 toužil po tom, aby se stal jeho žákem.

Druhá strana listu obsahuje Alšem s humorem psaný životopis Schikanedrův, provázený ilustrací „Moderní Baptist", jak prof. Lhota křtí svého nového adepta, uváděje ho tak do říše umění; nad nimi vznáší se duch ředitele Swertse.

Druhý zachovaný list má na přední straně karikované soudobé osoby z uměleckého ovzduší pražského a vtipné inseráty, na druhé straně souvislou, německy psanou humoristickou baladu ilustrovanou. Listy nejsou stránkovány a nelze zcela bezpečně posouditi, tvoří-li číslo celé, čili pouze jeho fragment; zdá se ovšem, že se snad uskutečnilo, co napsáno v čele listu: „Ročník I. a poslední.“ *F. X. Jiřík.*

Švabinského dřevoryt „Zlatý večer“.

V „Umění“ byly již reprodukovány a registrovány Švabinského dřevoryty: Žně, Návrat z lovu, Vlastní podobizna (z r. 1917), Josef Mánes (1917), podobizna Masarykova (1919). List „Návrat z lovu“ s třemi jinými skládá nyní „Rajskou sonatu“ (1918—1920, reprodukována jako příloha Volných směrů, ročník XXI., 1. číslo). „Zlatý večer“, k němuž zde jest otištěna kresba z 9. prosince 1918, je datován 1919. Je to opět deska velikých rozměrů (545×420 cm), skvělá dekorativní krajinomalba. Proti listům „Rajské sonaty“, kde jde vždy o vnitřek pralesa s dvojicí muže a ženy, jejichž poznání a milování je vlastním dějem obrazu o čtyřech výjevech, z nichž třetí jest snad nejvýstižnějším zobrazením, jaké existuje, naprosté tělesné slasti a vrchovatého štěstí dvou chtějících se zdravých lidí, napojených překypujícími šťavami rajské země — zcela jiné to „Splynutí duši“, nežli bylo ono dekadentně spiritualistické na prahu Švabinského umělecké dráhy — tento list jest volný večerní plein-air, veliká krajina, v níž lidská dvojice, rozmnožená děckem na rodinku, je sice středem komposice, ale zaujímá v celku plochy místo úměrně skrovné. Je to vskutku „zlatý“, ještě vydatně světlý večer, jak to teplé zlato ssaje naše oko ze vzdušných oblak, svítivé vegetace i rajsky nahé ženy. U „pokorného dělníka“ ryzího umění, jakým je Švabinský, jehož jedno dílo vyrůstá krásným, pokojným vývojem z prací předešlých, je krajina tohoto dřevorytu předpracována již starším leptem, velikou „Arkadií“. Co tam je severský strom, rozeklaný ve dvě mohutné větve, jsou zde dva nádherné, silné kmeny palmové, v pozadí je tu i tam slunná výspa s hájem, ale onen lept jde ještě z francouzské krajiny herojské s klasickým chrámkem na skále, kdežto zde je vše tropická příroda, jak si ji „malířovo léto 1917“ bylo již vytvořilo v řadě leptů (srov. v Štencově „Ročence“ 1918 článek Pečírkův). Zde obohatil umělec svou skladbu ještě architekturou oblaků, tvořících proti hmotným sloupům obou palem jako by vzdušnou obloukovou bránu do hlubokosti nebes. Ačkoliv

V. LEVÝ: ŘEZBA ŠESTNÁCTILETÉHO.

tato příroda je všecka exotická, zůstává přec v celkovém uspořádání cos z velkorysého uspořádání francouzských mistrů, něco, co připomíná barokní fresku nebo gobelin.

Je vidno, že rozený dekoratér zbásnil tu vysokou píseň na jásavou radost ze zdravého tělesného milování v přírodě-ráji, opojený hymnus na tento svět, jenž člověku stačí měrou tak vrchovatou, že, hledá-li boha, hledá a nalézá jej v samém jeho stvoření. Je to právě chvála tohoto stvoření, chvála abundance a exuberance šťastné rajské přírody, kdy na rostlině bují rostlina, dužnaté listy rostou do obrovitosti, traviny vše zarůstají, plody překypují, vody a šťávy tryskají, zvěř svobodně se rodí a žije. Ještě v podpisu vyplynula umělci zpod ruky dokonalá kresba rozpuklého plodu, z něhož vytéká sladkost lákající motýly. Skladbou i technikou je to mistrovský, klasický list českého dřevorytu.

Reprodukovaná zde kresba „Diany" jde z velikého leptu Ranního lovu, překládajíc jej zase z naší přírody do tropů, kde může rekonstrukční umění Švabinského se zastkvěti úžasně viděnou trojicí tygrů ve skoku. Je to krásná skladba dekorativní, určená k provedení jako gobelin, který bude prováděti Marie Teinitzerová.

Josef V. Myslbek

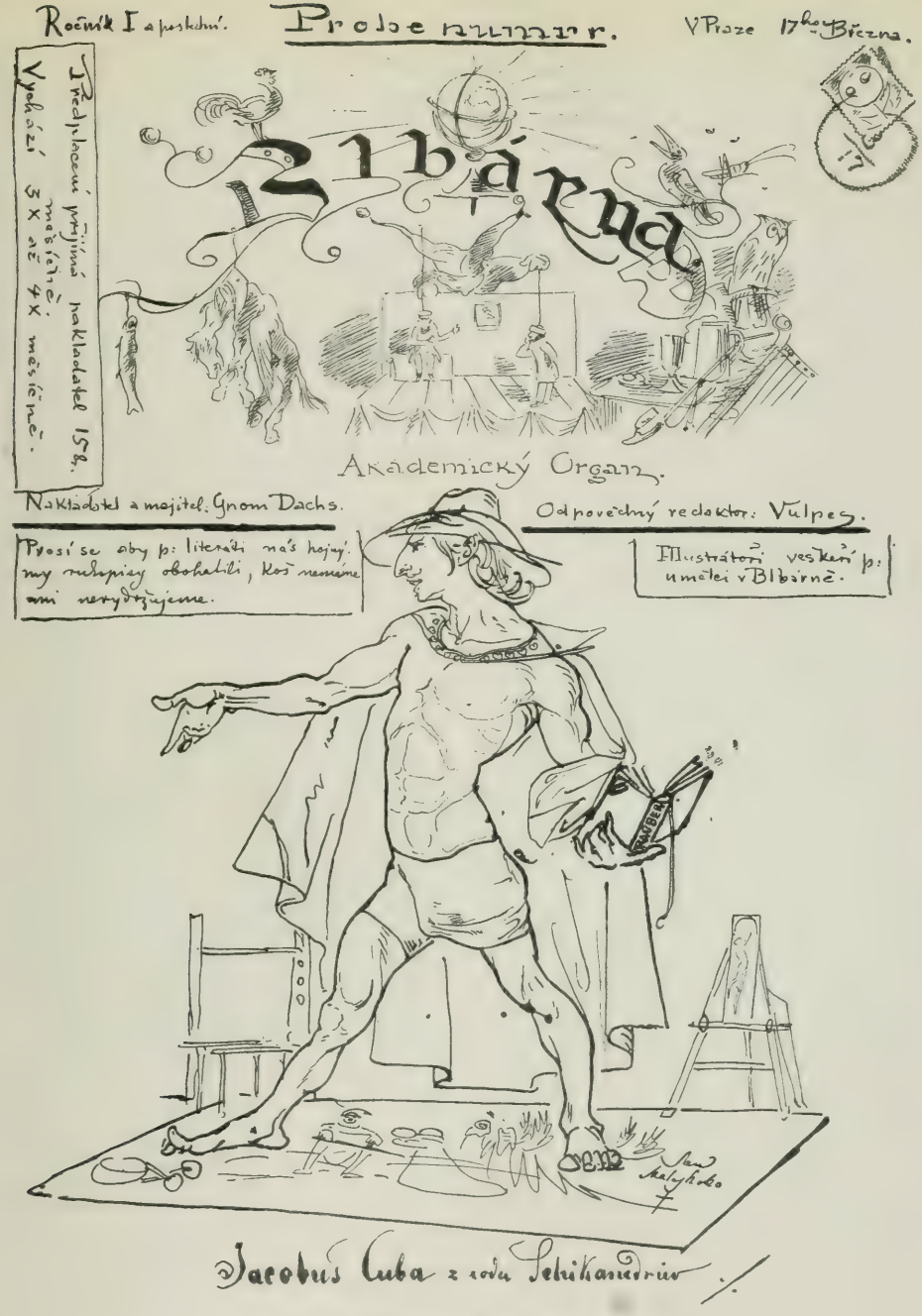
opustil na podzim roku 1919 Akademii výtvarných umění, byv dán k vlastní žádosti na trvalý odpočinek. Z akademie odchází tak největší náš žijící výtvarník a vlastní zakladatel moderní české sochařské kultury. Po 23 letech, jež zasvětil činnosti učitelské, vrací se volný k svému dílu, provázen upřímně cítěným přáním nás všech, aby mu mohl dáti ještě mnoho mízy ze své nestárnoucí tvůrčí plnosti a energie.

Nové práce Jana Štursy.

(Poznámky.) Tvůrčí pohoda, jež se snesla na sochařovu práci po válce, trvá. Štursa vstoupil do onoho stadia vývoje, kdy pravý umělec vniká v poslední taje uměleckého tvoření, kdy život a svět promlouvá k němu řečí přátelskou a sdílnou. Tvárná hmota ožívá v sochařově ruce beze stop zápasu, neboť příroda vzdává se konečně svým velkým milencům bez milostného vzpouzení a odporu. Směrnice, jež byly v jiném svazku tohoto sborníku vytčeny, uplatňují se i v posledních dílech Štursových.

Je tu blíženec „Daru nebes a země" — „Vítězství", vtělení Myšlenky v postavu hocha, letícího prostorem, jsou tu dva portrety: sochařovy matky a velikého herce Vojana, jež jeví zesílené znaky umělecké tendence, projevivší se naposled v portretu M. Švabinského. „Vítězství" řeší motiv pohybu, jako jej řešil „Raněný", než vnitřní smysl obou jest zcela rozdílný. V „Raněném" hroutí se mladé tělo, života zbavené, ve „Vítězství" rozpíná se k letu bez křídel člověk-genius, nositel myšlenky nadlidské. V tomto smyslu jest jeho bližším pendantem „Ikaros", personifikace vypjaté, tragické a zlomené lidské vůle. Mezi těmito třemi pracemi Štursovými jest hluboká vnitřní spojitost; vítězství a pád jsou krajními hranicemi rozkyvu lidského chtění a snažení. Pohyb „Vítězství", lehce odpoutávajícího se od půdy, jest vyřešen dokonale. Toto tělo nepotřebuje křídel, jeho hmota jest umělecky produševněna do té míry, že vznáší se jakoby magickou silou v prostoru. — Že vytvořil Štursa „Portret své matky" teprve nyní, není jistě náhodou. Dříve, kdy jeho sochařský zrak byl upjat k smyslným, fysickým hodnotám lidského těla, bylo by bývalo svatokrádeží tvořiti obraz té, jež jest láska a cit sama. Vtisknouti podobu matky do tvárné

Jan Štursa: Vítězství.



M. ALEŠ. Z ČASOPISU ŽÁKŮ AKADEMIE. 1875.

Der Moderne Baptist.

M. ALEŠ. Z ČASOPISU ŽÁKŮ AKADEMIE. 1875.

hmoty stalo se nutností, jakmile přesunulo se těžiště Štursova výtvarného zájmu tam, kde hmotou prodírá se duch, aby se uplatnil jako hlavní složka lidského bytí. V tváři prosté, dobré stařenky snesena jest všechna láska, jež pojí matku a syna, každá vráska prozrazuje, že ruku sochařovu vedla nejen umělecká rozvaha, ale i vroucí cit. Tento portret nebudeme čítati k největším, všechnu tvůrčí sílu Štursovu jevícím dílům, jistě však k těm, v nichž se obráží všechno citové bohatství, všechna intimita výrazu, jíž jest sochař schopen.

Portret Vojanův je arcidílo portretního umění. V něm jest vtělen souhrn všeho poznání, jež Štursa z člověka vytěžil, vyjádřený formou monumentální a heroickou. Možno při něm mysliti na portrety římské, tak ostře a jednoznačně jest vyjádřena charakteristika muže, tak pevně jest vyhraněna jeho tvář. Co tu podrobností v modelaci, jak živý jest povrch tváře, v niž život vyryl tolik brázd; je to tvář velkého mima, jež nesl jevištěm množství osudů lidských, tvář, jež trpěla, bojovala, vítězila, tvář, jež budila soucit i hrůzu, tvář, jež odhalovala divákům krásná i strašná tajemství života. Zřídka najde sochař hlavu tak žádoucí, jako jest tato, stejně zřídka najde však hlava taková svého sochaře. Navštěvníci Národního divadla budou míti v tomto portretu, ve vestibulu vystaveném, živou podobu toho, jejž milovali a obdivovali.

Pro galerii portretů ve vestibulu Národního divadla vytvořil Štursa poprsí Aloise Jiráska, s nachýlenou hlavou starce, jenž ve svém románovém i dramatickém díle promyslil osud a smysl našeho národního bytí a jemuž osvobozený národ položil v těchto dnech vavřín na stařeckou skráň. Tvář jeví soustředěný výraz věštce, jenž vidí vnitřním zrakem hluboko pod povrch všeho dění; duševnost výrazu, docílená vyššími prostředky výtvarnými, dovoluje ji měřiti s portrety antických filosofů a básníků, jež najdeme v museích mezi neosobnými, typovými hlavami antického mládí. *M.*

Naše státní znaky.

Jako každý znak možno posuzovati i znaky, které byly dány obnovenému a rozšířenému našemu státu, s dvojí stránky, obsahové a formální. Ale obě spolu těsně souvisejí, a chyba v jednom směru nemohla zůstati bez účinku na podstatu i vzhled celku. Mám za to, že k složení našich státních znaků nepřistoupilo se s plným vědomím významu věci a nebylo vyvoleno ani určité hledisko. Stanovisko historické nebylo udrženo a cíle naší nové ústavy nezdály se tak mocné, aby se nečinily ústupky. Už tři stupně státního znaku, vyjadřující složitost poměrů, jsou nepochopitelny tam, kde má býti jednotnost a celistvost, a samotné upravení malého znaku je spíše dokladem právní nejasnosti stavu, nežli výrazem veliké události, že Slovensko bylo spojeno po tisíci letech s ostatními českými zeměmi; a to ještě více vystoupí, pováží-li se zvláštní postavení Rusi Podkarpatské v naší republice, jak jí bylo zajištěno smlouvami mírovými.

Není možno pouštěti se zde do podrobného rozboru našich státních znaků, které ani nemají té povahy, aby ze sebe vyplývaly, a ukázati na všechny jejich nedostatky; všeobecně je jenom litovati, že nebyl ponechán neporušen starý, slavný český lev v bývalém svém významu. Byl symbolem generacím, byl kusem našeho češství, v něm by byly nejzřetelněji projeveny soustřeďovací snahy nesoucí se k povýšení a povznesení národa a historická kontinuita naší republiky měla by úctyhodné znamení, které by neodporovalo ani dnešním potřebám a úsilí. Že se

to nestalo, vinu toho nesou ne tak historikové a heraldici, zúčastnění při sestavování státních znaků, jako kompromisující politikové, kteří hledali problém, kde ho ani nebylo.

Co nás může aspoň poněkud se znaky naší republiky usmiřovati, je okolnost, že jimi byly zamítnuty často až neuvěřitelné návrhy na vytvoření znaků z prvků nových. Ty návrhy mohly dělati jen osoby, kterým je cizí smysl našich dějin a kterým zůstala utajena i podstata naší osvobozovací revoluce. Ale třeba přiznati, ačkoliv mně nepřísluší mluviti o té věci, že i grafické znázornění znaků zasluhovalo větší promyšlenosti a dokonalosti. Prof. Kysela zachránil, co se zachrániti dalo na dekretované podobě, ale tím potvrdil jen přesvědčení, že se měla umělcům ponechati volnost voliti si z jejich návrhů. Jistě každý by se postavil proti nápadům, jako učiniti štítem znaku štít na moderním dělu, chránící dělostřelce, nebo znetvořující znamení erbovní, ale ukázněný moderní umělec uměl by jistě navrhnouti znak moderní důstojné podoby, který by nám byl bližší, nežli archaická tvrdá forma renaissanční. Mimoděk vzpomínáme českého lva Mánesova nebo Alšova. Takový výtvor umělce, citu a vědomí dovedl by nejen mluviti k příslušníkům státu, nýbrž representoval by nás i před cizinou, takový výtvor vpravdě českého umělce byl by zase symbolem, ne pouhým — znakem.

V. V.

VII. sokolský slet r. 1920.

Přes pesimismus mnohých vydařil se slet dokonale jako významný projev celonárodního idealismu, v němž nescházel mocný živel krásy. Stadion, vytvořené arch. Dryákem (za přispění arch. Meteláka) před pozadím Hradčan, mělo motivy velmi ušlechtilé a vzletné, jako zdvižené štíhlé pylony se vzlétajícími sokoly, pak živě a barvitě utvářenou slavnostní třídu nebo slovansky živě barevný ornament jako výzdobu dřeva. Výkony moře sokolů a sokolic rovněž budily dojmy ladné síly a krásy, jejíž hlavní prvky byly kázeň množství, a rytmus pohybů. Co zde jsi postřehoval jako hromadný rytmus, rozkládalo se divákovi při místních cvičeních předsletových a posletových v krásné jednotky: typický český muž, prostředního vypracovaného těla, cvičil tu jako v zapomnění sebe sama, ne jako stroj, ale oduševněn plností svého výkonu, napínaje tělo do krásné siluety, a stejně žena, rovněž menší postavy, všecka nábožně se vzdávající tančivému rytmu svých originelních prostocviků, tentokráte komponovaných v jednom nepřetržitém proudu. Také sletová scéna stavění sochy Svobody, řízená Jar. Kvapilem, měla některé šťastné prvky: sám motiv stavby, při němž aspoň nadhozeno, co výtvarných složek je v rytmice práce, pak neúnavná, jako čilá krev neuhasínající národní myšlenky sletištěm kolující červená stuha královniček, tance Moravanů, slavný příchod legií s vlajícími vysokými prapory. Tato scéna nabádá, abychom i pro své celonárodní svátky, jako jest 28. říjen, sestavovali slavnostní programy, jež by z nynější náhodnosti a roztříštěnosti takových oslav vedly lid k společným harmonickým a radostným obřadům nepřemožitelného, nezamluvitelného náboženství Vlasti. — K sletu pojila se výstava „Sokolstva v umění výtvarném“ v Uměl. průmysl. museu, dosti pestrá. Vynikala některým Mánesem, Alšem, byl tu Ženíšek, Preisler, Jiránek (Cvičení pod sprchou), obrazy tělocvičen, jež dávaly i jakýsi vývoj české architektury od renaissance k moderně. K sletu vydal Artur Novák pro čestné hosty soubor původních leptových pohledů pražských, Boettinger zho-

Jan Štursa: Eduard Vojan.

tovil karikatury sokolských sletových pracovníků a hostí, Obrovský nakreslil sletový plakát. Celkové pohledy na sletiště v dnech cvičení provedli Blažíček (darován městem Prahou městu Paříži), Kalvoda a Ot. Nejedlý. „Památníku sletu“ vyšel již svazek první, v sličné úpravě Brunnerově s původními kresbami Kaplického a bohatou dokumentární ilustrací. — Nejhodnotnějším výtvarným projevem sletovým je veliká perokresba Švabinského, jež v reprodukcích podána byla cizím hostům, pojatá podle slov autorových v listě Sokolům, otištěném v „Památníku“ (str. 48): „jako hymnus na osvobozenou vlast (republika, Morava, Slezsko, Slovensko), která jásá a posílá věnec a palmu vítězství dole konané Olympiádě“. Autor k tomu praví, že tento pamětní list pro cizinu udělal „z vlastního popudu bez nejmenšího nároku na hmotnou neb mravní odměnu“. Originál zůstane jeho majetkem, nabízí jej však k reprodukci; zamítnou-li však návrh ze svých důvodů cvičitelsko-sokolských, nebude uražen. „Nepokládejte, prosím, také toto nabídnutí mé práce za nějakou vtíravost nebo uplatňování, mým účelem bylo jen dobré věci ve všenárodním smyslu prospěti, jelikož se domnívám, že slet zase národní nadšení jako jindy pozvedne.“

Sbírky Uměleckoprůmyslového musea v Praze

byly v roce 1920 opět významně rozmnoženy. Oddělení porculánu získalo ukázky z prvých období výroby míšenského porculánu, několik míšenských koflíků, malovaných malíři domáckými, vídeňskou sošku sedícího mílka dle modelu Niedermeyerova a hojné doplnění sbírky porculánu českého. Zejména byly zakoupeny práce ze Staré Role, Pirkenhammeru, Lokte, Klášterce, Slavkova a Doubí, mezi nimi také četné kusy figurální. Sbírka skla vzrostla o české výrobky empirové a předbřeznové, větší počet hyalithu a lithyalinu a tři sklenice Kothgasserovy. Opětně bylo pamatováno i na obrazy eglomisované. Jejich sbírka byla doplněna výjevy vojenskými z XVIII. století. Oddělení miniatur získalo významné práce malířů A. Clarota, J. Günzla, E. Klímy, V. Krause, Em. Petra, A. Prokopa, Jindř. Schödela a Vojtěcha Suchého, jež jsou vesměs důležitým příspěvkem k dějinám domácí miniatury. Mezi získanými pracemi z kovu zaujímají přední místo předměty bohoslužebné, zejména dvě zlacené a tepané monstrance z XVIII. století, stříbrný tepaný pacifikál z r. 1760, pacifikál v podobě monstrance, zlacený kalich z XVIII. století a věčná lampa z doby kol r. 1700, většinou práce českého původu. Z ostatních památek kovových zasluhují zmínky olověná plaketa po způsobu prací mistra Jonase Sibera, z doby kol roku 1585 a s reliefním výjevem „Pan a Syrinx“, a mosazné sluneční hodiny J. Engelbrechta v Berouně z r. 1800. Do oddělení prací dřevěných zakoupen cenný sedmietážový kabinet s hojnými výplněmi ze zříceninového mramoru (severní Italie, XVII. století), bohatě řezaný vlašský rámec z doby kol r. 1700, zrcadlo v rokokovém řezaném rámu se skleněnými výplněmi, zrcadlo v empirovém rámu, vykládaném mahagonem, domácí oltářík v podobě chrámového průčelí z druhé poloviny XVII. století, pár lvíčků ze XVII. století, řezaných v lipovém dřevě, a z téhož materiálu řezaná soška Jana Nep. (XVIII. století). Oddělení keramické získalo český majolikový kulovitý džbánek ze XVII. století, malovanou dósu z Hranic, holičské talíře a několik ukázek novodobých prací v duchu starších lidových tradic z Kostkovy dílny

ve Stupavě a malírny Michala Pyskatého v Lanžhotě. Mezi práce ze slonové kosti získány tři renaissanční čtyřhranné destičky s rytou ozdobou alegorickou a mythologickou, českého původu z doby rudolfinské.

K. H.

Stálá výstavní kolekce

byla během r. 1920 a 1921 právě založena v ministerstvu školství a národní osvěty. Podnět k ní daly časté případy, kdy stát byl vyzván cizími vyslanectvy nebo zahraničními korporacemi k obeslání výstavy v některém z cizích měst a kdy krátkost dané lhůty kladla obeslání značné obtíže. Sbírka jest státním majetkem a má býti miniaturním obrazem naší výtvarné kultury, převáženým s místa na místo podle potřeby. Dnešní soubor může ovšem zabírati pouze grafiku vlastní i užitou v knižní výzdobě, drobnou plastiku (bronz, mramor, keramika, plakety) a umělecký průmysl, ale i takto splní jistě uspokojivě daný úkol a dá zazníti zvuku naší výtvarné práce, byť slabě, přece jen slyšitelně na foru světa, který dosud o nás nic neví.

Boj o architekturu na české technice v Praze.

Již přes rok jest veden na pražské technice houževnatý boj o regeneraci vysoké školy architektury. Hned když prošla denním tiskem zpráva o úmyslu profesorského sboru obsaditi uprázdněné a nově zřízené profesorské stolice na této fakultě a prozrazena i jména kandidátů, zamýšlených komisí pro obsazení míst, sestavenou ze zástupců profesorského sboru, ozval se Spolek posluchačů architektury projevy v denních listech, Společnost architektů protestovala u profesorského sboru, Klub architektů svolal o věci anketu a celá veřejnost promluvila proti úmyslu povolati na techniku osoby nekvalifikované, nebo kvalifikované velmi špatně.

Ale užší komise s profesorským sborem zůstala neoblomná a zůstala jí i po věcné kritice jejích kandidátů Vilémem Dvořákem (viz České slovo z 3. června 1920, ve výtahu článku téhož autora ve Stylu VI. 57.), jež byla vyvolána jedinou úřední zprávičkou, jíž technika cítila se povinna informovati veřejnost o svých úmyslech. A v zasedání sboru, které následovalo, byli zvoleni: pro stolici staveb pozemních k účelům zvláštním arch. V. Šulc, pro ornamentiku a stavební dekoraci arch. R. Klenka — neprošel jedině autor knihy o lyžařství arch. Vávra, navržený pro architektoniku vnitřního zařízení, jehož veřejnost do té doby jako architekta vůbec neznala.

Není účelem těchto řádek zaznamenávat všechny etapy dalšího boje.

Dnes jest již nemístno zabývati se kriticky dvěma skupinami kandidátů, jež vzájemně si postavili profesoři proti posluchačům, kteří předložili koncem předešlého roku obsáhlý materiál o celém sporu presidentu republiky ve zvláštním memorandu. Boj zatímně se končí kompromisně, nikoliv vinou posluchačů (dosud jmenováni sochař Folkman, jeden z kandidátů posluchačstva proti sochaři Pekárkovi, a malíř O. Blažíček, jeden z kandidátů profesorského sboru, kdežto arch. Vávra, nejneschopnější ze všech, jež profesorská kamarila uznala za vhodné povolati na techniku, přednáší za bojkotu žactva). Arch. Pavel Janák, na jehož kandidaturu posluchači spoléhali, rozhodl se zatím pro nástupnictví po Plečnikovi na Uměl. průmyslové škole.

Dnešní řešení výchovy architektonického dorostu může býti pouze provisoriem. Úpadek techniky jest zaviňován nejen osobami, nýbrž i celým systémem zarámování umě-

Jan Štursa: Alois Jirásek.

lecké výchovy do vysoké školy, na niž má přístup každý, kdo předloží příslušné maturitní vysvědčení. Není tu závěr, které by uzavíraly možnost přístupu nepovolaným.

Posluchači sami vycítili toto bolavé místo a usilují o zřízení jediné samostatné vysoké školy architektury, zřízené z fakult a škol architektury, vyňatých z techniky, Akademie umění a Uměleckoprůmyslové školy. Ale ani na Akademii umění, ani na Uměleckoprůmyslové škole není zatím nálady k těmto námluvám. Myšlenka vyloučení architektury z techniky jest jistě velmi lákavá, ale dnes neproveditelná. Nehledíc k tomu, že architekturu bude sotva kdy možno vyloučiti z Uměleckoprůmyslové školy, na níž musí tvořiti ústřední osu a pro niž bude tím potřebnější, čím bude škola opravdověji sloužiti vlastnímu svému určení. Obě speciálky architektury, na této škole i na Akademii, mají však vysokou úroveň a čestnou minulost, a jest pochopitelno, že na nich nemůže býti dnes mnoho chuti k splynutí se školou, jejíž učitelský a částečně i žákovský materiál by přinesl nové škole převážné minus.

Přes sympatie, jež si vydobyl u veřejnosti čestný a čistý boj posluchačstva, nemůže býti dnes pomýšleno na organisaci nové vysoké umělecké školy. Jedinou dnes možnou cestou k nápravě jest obrození techniky novými a schopnými lidmi, kteří doženou opožděný vývoj techniky a připraví půdu ke zřízení samostatné vysoké školy architektury.

Jmenování našich umělců řádnými členy pařížského salonu.

Při oficielním obeslání loňského jarního salonu byli jmenováni řádnými členy pařížského salonu malíři Švabinský, Hynais, Obrovský a sochaři Myslbek, Kafka, Štursa a Mařatka. Při této příležitosti zaslal sochař Bourdelle ministru Habrmanovi dopis, který pro jeho vroucí obsah neváháme otisknouti v plném znění:

„Pokládám si za čest oznámiti vám veliký úspěch českého umění, jež zavítalo do Paříže na pozvání Národní společnosti krásných umění. V obyčejných případech podle našich stanov umělci vystavující v našem saloně jsou povinni předložiti svá díla umělecké porotě. Někdy některá díla získají svým tvůrcům titul „associé“, skýtající právo posílati salonu jedno umělecké dílo, jež pak již nemůže býti zamítnuto porotou; ale titul řádného člena (sociétaire), jenž dává právo zasílati více uměleckých děl, aniž podléhají soudu poroty, získá se někdy až po mnohých bojích a po úsilí mnohých let. Čeští umělci, kteří žili v Paříži, to vědí. A hle, velkolepý úspěch! Řádnými členy, „sociétairy“, našeho salonu Národní společnosti krásných umění byli jmenováni v oddělení československého umění: malíři Švabinský, Hynais, Obrovský, sochaři Myslbek, Kafka, Štursa, Mařatka. Dosíci těchto 7 jmenování jest obrovský úspěch. Pane ministře! Malíř a sochař Bourdelle prosí snažně všechny vaše umělce, aby pochopili, že já, Bourdelle, neudílím titulů vašim velikým umělcům a že dobře znám ty, na něž bylo zapomenuto. Toto uznání francouzského umění, projevené kráse vašeho umění, není výsledkem soutěže. Ať vaše umělecké dílny, ať každá škola, každý umělec zví, že těchto sedm jmenování vašich umělců jest především korunou a páskou srdce i ducha, veliké úcty k celé české sekci, jež se svěřila s důvěrou Francii. Tento dopis píši svým jménem. Uspokojen vyznamenáním, jež z mé Společnosti přechází, pane ministře, na vás, na sílu vašeho umění v našem saloně, považoval jsem za svou povinnost, abych vám

projevil svou radost — dovolte, abych užil slov: radost spojence, jenž miluje vaši vlast, váš národ. Ať všichni ti, kteří vystavovali a kteří, jak dobře vím, by měli býti vyznamenáni týmž titulem (a já je znám), pochopí, že v horečce našeho znovubudování měli jsme v úmyslu poctíti všechny jmenujíce pouze některé a konajíce za tím účelem čin velmi řídký jmenování velmi obtížného. Velice lituji, že nemohu přijíti na sokolské slavnosti. Ještě jsem úplně nedosáhl cíle. Vzdálím se až po uzavření salonu. Nesmím opustiti vaší výstavy. Myslím si, že ti z vašich umělců, již tentokráte nebyli jmenováni, budou moci dosíci toho vyznamenání při příštích výstavách, zvláště když utvoří si české oddělení nebo skupinu při obeslání vystav. Můj dopis, pane ministře, napsaný v okamžitém nadšení a nepřehlédnutý, může býti uveřejněn v tisku vaší vlasti, ač-li to uznáte za vhodné, jak sám tuším. Z něho vaši umělci zvědí, že myšlenka francouzského umění zůstane věrna svému poslání a že české umění nachází v Paříži svou vlast. Na zdar všem! Bourdelle."

Státní uměleckoprůmyslová škola v Praze.

Ministr školství a národní osvěty ustanovil prof. Frant. Kyselu profesorem VIII. hodnostní třídy na nově zřízené škole pro užitou grafiku, sochařku Helenu Johnovou profesorem IX. hodn. tř. na nově zřízené speciální škole pro keramiku, sochaře Jaroslava Horejce profesorem IX. hodn. tř. na speciální škole pro zpracování kovů, malíře V. H. Brunnera profesorem IX. hodn. třídy pro ornamentální kreslení na všeobecné škole, učitele Aloise Mudruňku profesorem IX. hodn. tř. pro ornamentální kreslení ve večerních kursech, ministerského koncipistu Dra Jaromíra Pečírku profesorem IX. hodn. třídy pro dějiny umění, sochaře Josefa Mařatku profesorem VII. hodn. tř. a udělil malíři Jar. Bendovi, profesoru přidělenému akad. gymnasiu v Praze, profesorské místo na této škole. Tajemníkem školy byl jmenován inž. Vilém Dvořák.

Zákon o umělecké úpravě předmětů státem vydávaných neb podporovaných.

Stačí vzpomenouti na první naše známky, na kolky, jichž bylo užíváno při okolkování bankovek, a konečně i na bankovky dosud obíhající, abychom si uvědomili, s jakou neodborností a ledabylostí bylo postupováno při objednávkách příslušných návrhů. Je dodnes záhadou, jakými skrytými cestami přišly v této úpravě do oběhu tyto nezbytnosti státního organismu, které jsou naší veřejností zbytečně podceňovány, ač jsou často jediným dokladem naší kulturní úrovně, který pronikne o nás i do nejodlehlejších světových koutů. Jednotlivá ministerstva obracela se se svými zakázkami přímo na nejrůznější umělce bez ohledu, jsou-li k úkolu plně kvalifikováni, a přivodila tak anarchii, jejíž doklady dosud žijí, jindy vypsala sice soutěž, avšak s podmínkami, jež odradily povolané (složení porot), nebo nedodržovala výsledků rozhodnutých soutěží.

Tyto smutné zjevy musely býti odstraněny a proto St. K. Neumannem a soudr. byl předložen Národnímu shomáždění návrh zákona, kterým jest pevně regulován postup při státních objednávkách, pokud vyžadují součinnosti umělců. Návrh byl přijat 13. ledna 1920 a zařaděn do Sbírky zákonů a nařízení pod číslem 45. Zákon vnáší jisté uklidnění do našich poměrů, ačkoliv je již dnes zřetelně viděti, s jakou nechutí je plněn jednotlivými resorty a formálně obcházen (srovnej dobrý článek Dr. V. V. Heraina

v Drobném umění II. č. 6-7). Pro jeho nespornou důležitost stůjž zde v plném znění:

§ 1. Veškerá ministerstva jsou povinna předměty státem a jeho orgány na veřejnost vydávané a součinnosti umělců vyžadující dávati prováděti jen na základě veřejné umělecké soutěže, včas a řádně organisované osvětovým odborem ministerstva školství a národní osvěty.

Jury pro tyto umělecké soutěže budiž na základě dobrozdání příslušného poradního sboru ministerského sestavena vždy tak, aby většinu v ní měli umělci, pokud možno osvědčení v příslušném oboru. Jury jest povinna přihlížeti nejen k ideálnímu uměleckému duchu návrhů, nýbrž i k jejich praktické proveditelnosti a upotřebitelnosti. Výrok jury jest závazný.

V případech méně důležitých může ministerstvo školství a nár. osvěty na základě dobrozdání příslušného poradního sboru ministerského jmenovati určitého umělce, jemuž jest svěřiti práci bez soutěže.

§ 2. Je-li ministerstvo školství a národní osvěty požádáno, aby provedlo uměleckou soutěž pro podnik soukromý, budiž jury stejným způsobem sestavena a ministerstvo dejž svolení k soutěži jen tehdy, když žadatel se zaručí, že výrok jury bude úplně respektovati.

§ 3. Zákon tento nabývá účinnosti dnem vyhlášení. Jeho výkonem pověřuje se ministerstvo školství a národní osvěty.

Missale Pragense.

Ministerstvo školství a národní osvěty zakoupilo za pomoci českých příznivců umění od antikváře Hiersemanna v Lipsku latinský misál, jehož český původ jest zajištěn kalendářem obsahujícím svátky českých patronů a četnými přípisky jmen českých. Jeho příslušnost ke klášteru svatojiřskému jest doložena přípiskem v kalendáři, v němž zaznamenána jest zpráva o smrti a pohřbu kteréhosi oveneckého pána. Po umělecké stránce nepatří rukopis tento k vynikajícím pracím iluminačního umění českého, nicméně jest zajímavý tím, že dokládá, jak dlouho se udržovaly při životě v některých scriptoriích XIV. stol. staré prvky malby iluminační, zatím co hlavní proud malířského vývoje spěl rychlým krokem k stupni, jenž zajistil české škole malířské význam světový. Pražský misál vyzdoben jest dvěma miniaturami, z nichž první zobrazuje Ukřižovaného mezi Marií a Janem, druhá Krista na kříži osamoceného. První miniatura malována jest barvami krycími, obraz jest překreslen pérem. Ve své stavbě jest obraz tento blízký románskému schematu XIII. stol., nicméně jemné pohnutí tělesných os všech tří osob prozrazuje, že zaostalý iluminátor neubránil se duchu gotiky, ačkoliv téměř všechno ostatní, co přinesla gotická malba již v první polovině XIV. stol., šlo mimo něj. Druhá iluminace jeví ještě zřetelněji vliv staré předlohy. Je kreslena pérem na zlatém pozadí a styl kresby prozrazuje, že malíř kopíroval předlohu pozdně románskou, prolnutou byzantinismy. I kresebná ornamentika některých iniciál svědčí, že kreslíř přidržoval se starších vzorů, tou dobou již vývojem překonaných. Jest možno, že obě iniciály nebyly provedeny jednou rukou a že i dvojí druh iniciál možno vyložiti prací dvou iluminátorů, z nichž ovšem ani první ani druhý nebyl umělcem velkého nadání. *M.*

Objevené zbytky kaple Betlémské.

Na podzim r. 1919 rozhodla se Společnost Husova musea pokusiti se o zjištění zbytků kaple Betlémské ve zdech dnešního

domu čp. 255-I. Výzkum, který řídil arch. A. Kubíček, vedl k zajímavým objevům. Po oklepání zdiva v přízemních místnostech západního traktu domu čp. 256-I. nalezen jednoduchý portál, vedoucí do kaple a dále k severu v mezistropí úzký vchod vedoucí snad kdysi na kazatelnu a vedle něho menší okno. Na konci traktu objeven pak druhý jednoduchý portál vedoucí do kaple a konečně soklem zesílené nároží kaple. Po oklepání omítky i se strany domu čp. 255-I. nalezeny vnitřní líce velkého portálu, vchodu na kazatelnu a okna. V prvním patře nalezeno v téže zdi velké okno, zazděné předním traktem domu čp. 256-I. Po ohledání zdi západní shledáno, že ve zdi, vedoucí do dvorku domu čp. 254-I., je zachováno téměř celé ostění velkého okna, na vnitřní stěně pak sousedící s předním traktem domu čp. 254-I. nalezeny zbytky nápisů z 15. století. Když pak k těmto objevům přistoupilo ještě objevení dvou plánů kaple, z nichž jeden — pocházející z let 1780 až 1785 — nalezl v technickém museu Dr. Zdeněk Wirth a druhý — totožný s plánem známým Neuwirthovi z druhé poloviny 17. století — nalezen v archivu ministerstva vnitra, je konečně definitivně známa podoba kaple před zbořením. Podoba tato — sálový prostor bez presbytáře, jehož síťová klenba podepřena byla 15 osmihrannými pilíři — v celku odpovídá mé rekonstrukci z r. 1917 pouze s tou změnou, že obě krajní řady pilířů umístěny byly blízko bočních zdí, takže kaple dělena byla pouze na čtyři lodi a úzké kaplové prostory při stěnách. Pokročilému 15. století, nebo až do první třetiny 16. století náležejí okna v západní zdi, vchod na kazatelnu a malé okno vedle něho; oba portály ve východní zdi jsou pak z prvých dob trvání kaple. Nálezy i plány neodporují ani druhé mé hypothese z r. 1917, že kaple Betlemská, nemajíc presbytáře od svého počátku, byla prvým kazatelským chrámem ve smyslu reformačním. Naopak ony tuto hypothesu mění v jistotu. *K. Guth.*

Sgrafita na domě „U minuty“ v Praze.

Dům čp. 3-I. na Staroměstském náměstí svým typicky renesančním vzhledem s velikými a prázdnými plochami mezi patry i okny vždy vzbuzoval domněnku, že pod omítkou jsou ukryta sgrafita. Před lety konaly se za vedení stavebního archiváře a konservátora J. Heraina pokusy nalézti stopy sgrafit, otlučena omítka na několika místech, ale po sgrafitech nenalezeno ani stopy. Proto, když na jaře roku 1919 přikročila obec pražská k nezbytně nutné opravě domu, nebylo již v rozpočtu a stavebním programu pamatováno na možnost objevení sgrafitové výzdoby na fasádě. Při otloukání omítky nad přízemkem delší fasády objeveny však mimo nadání na zdi mezi prvým a druhým oknem, počítajíc od nároží, obrysy figurální výzdoby. Po zkouškách provedených i v horních částech fasády nalezeny i zde zbytky výzdoby. Odkrytí sgrafit a jich restaurace svěřena pak zkušenému restauratéru sgrafit, akad. sochaři Jindřichu Čapkovi, který do podzimku roku 1919 upravil fasadu v dnešním jejím vzhledu.

Při opravě fasády shledáno, že velká část přízemí provedena je z velkých opukových kvádrů; na fasádě proti Richtrovu domu odkryto obdélníkové okénko, kdežto na delší fasádě vpravo od nároží zachoval se zbytek orámování velikého otvoru okenního. Počínajíc plochami mezi okny I. patra až po horní hranu lunetové římsy nalezena byla všude bohatá figurální výzdoba sgrafitová, kromě několika míst, kde byla vý-

Max Švabinský: Pamětní list VII. sletu všesokolského.

zdoba při pozdějších opravách zničena. Stejně zničena i sgrafitová výzdoba až na nepatrný zbytek na štítu střešním. Sgrafitovou výzdobu fasád možno děliti na dvě skupiny, jež odděluje od sebe kordonová římsa mezi II. a III. patrem.

Výzdoba III. patra má zcela odchylný ráz od výzdoby dolních pater. Rozdíly jsou v technice i ve stylu. Sgrafita III. patra mají černou vrstvu s hrubě mletým dřevěným uhlím a bílým nátěrem vrchním, v kterém jsou vyškrabány resp. vyřezávány linie obrazu.

Naproti tomu dolní sgrafita mají spodní vrstvu zbarvenou jemně mletým uhlím a do bílého nátěru bylo spíše jemně ryto než řezáno ostrým nožíkem, jak tomu je při všech dosud známých sgrafitech.

Sgrafita III. patra byla mnohem více poškozena, než sgrafita dolní, jež chránil pozdější kaseinový nátěr. Restaurátor byl však zde postaven před obtížný problém, jak restaurovati tato spodní sgrafita. Kaseinovým nátěrem, hustým a pevně lnoucím na spodní omítku vyplněna byla černá kresba do té míry, že nebylo lze doporučovati jak technicky tak i památkově odvážný pokus obnoviti celou kresbu vyrytých linií, a proto restaurátor odstranil pouze nátěr s pozadí a ponechal obrazce jen v ploše beze všeho modelování černými liniemi.

Tím vznikla sice zcela nová malířská výzdoba fasádní, jež nemá analogie na žádné z našich památek, avšak vlastní výzdoba získala tím na jasnosti a výraznosti.

Stylově má výzdoba III. patra charakter úplně architektonický. Lunetová římsa spočívá na konsolách pracovaných z jemného pískovce.

Římsy konsoly užito jako hlavice, k níž přikreslil malíř kanelovaný pilastr, spočívající na kordonové římse. Plochy mezi pilastry prolomeny byly vždy ob jednu oknem, nad nimiž provedena byla maska v bohaté renesanční kartuši, kdežto na plochách plných nakresleny byly postavy alegorií ve výklencích.

Na klenebních plochách, vyrůstajících z pískovcových konsol, jsou v medailonech hlavy panovníků, kdežto kápě lunetové římsy vyplněny byly růžicemi. Zcela jinak komponována je výzdoba dolních pater. Nároží mezi II. a III. patrem je sice vyzdobeno pilastry s ornamentálními výplněmi, všechny ostatní plochy vyplněny jsou však buď jednotlivými postavami nebo celými výjevy. Výzdoba ploch meziokenních v celku je upravena podobně jako ve III. patře; v I. patře alegorické postavy, ve II. patře heroové umístěni jsou v polích uzavřených nahoře půlkruhem anebo segmentem.

Pro poměrně těžce kreslené postavy III. patra bylo by možno hledati analogie v sgrafitech poslední třetiny 16. a začátku 17. stol. (míčovna na hradě pražském, Litomyšl, Nelahozeves a jinde), kdežto živě a virtuosně škrábané scény i jednotlivé postavy nemají dosud mezi českými sgrafity konkurenta. Datování sgrafit, jakož i celého domu je málo bezpečné.

Historické zprávy nám mnoho neříkají. Roku 1603 koupil dům Karel Přehořovský z Kvasejovic a prodal jej roku 1610 Ticiovi Cantagallimu a Bašketa. Herain přičítal stavbu domu Přehořovskému. Do té doby bylo by pak nutno klásti i sgrafita III. patra, kdežto patra dolní byla snad tehdy jen rustikována. Dnešní výzdobu dolních pater nutno přičítati Cantagallimu. Tvůrcové obojích sgrafit byli jistě Italové. Z nich druhý předčil daleko prvého. Dům neutrpěl příliš velikými změnami v dobách pozdějších. Jen některá okna byla přeložena a koncem 18. století nasazen na nároží jako domovní znamení „bílý lev“.

K. Guth.

Zbytky románského chrámu na hradě pražském.

Ke hradu pražskému vzhlíží umělecký historik od převratu také se zvýšeným zájmem odborným. Tušilo se už dávno, že je památkou neprobádanou a nedoceněnou a očekávání se splnilo hlavně ve vladislavské části hradní, jakmile bylo podniknuto oklepávání stěn, a to v míře tak rozsáhlé a s nálezy tak přesvědčivými a významnými, že se zdá, jakoby i sama věda měla tímto způsobem vkládati republice do vínku dar nad jiné vzácnější: mohutné zbytky historického českého hradu, sídlo Přemyslovců, Lucemburků a Jagejlovců. Ale tušení se ukázalo správným také mimo vlastní hradní brány, i ve dlažbách hradních nádvoří. Příležitost k těmto výzkumům se naskytla loňského roku při provádění hradní kanalisace, které dosud na hradě vůbec nebylo. Šachta v prvém nádvoří narazila na starý příkop a silné opěry brány Matyášovy, podrobnosti celkem již známé, v druhém nádvoří poskytla nález renesančních keramických střepů a ve třetím nádvoří vedla ve chvíli, kdy se již zdálo, že všecky naděje budou zklamány, k nálezu zbytků zdí románského původu, který nutno právem řaditi k nejcennějšímu, co nám poskytly dosud nejen nálezy v budovách hradních, nýbrž v hradním prostředí vůbec. Po nálezu několika koster, z nichž po boku jedné ležel plechový kalich, přikročeno k odbočnému rozkopávání prostory třetího nádvoří, od rampy směrem jižním, a objeveny základy jednolodní svatyně s vyvinutou absidou, oproti podlaze lodi zvýšenou o jeden stupeň. Zdivo je složeno z opukových kvádříků a řádkováno. Směrem východním, k nynější vladislavské části hradní, nalezeny zbytky o něco později zbudované chodby, která asi bývalý palác spojovala se svatyní. Je zřejmo, že náhodný nález objevil svatyni, jež sice nebyla veliká rozsahem, ale je velmi význačna svým stářím. Pokud možno sledovati dějinné prameny, není v pozdním středověku žádné zprávy o svatyni v těchto místech; je pravděpodobno, že nejpozději zanikla v bouřích husitských. Zkáza požárem je dosud na zdivu patrna. Za těchto okolností dlužno na zbytky a jejich výklad vztahovati pouze zprávy o chrámu Panny Marie, založeném knížetem Bořivojem I., či o kapli Všech svatých, o níž se zachovala zmínka ze XII. století. Poměrná výstavnost a pak významný styk s bývalým palácem knížecím mohly by spíše podporovati domněnku, že v základech byl objeven chrám P. Marie, kamenný nástupce prvé křesťanské svatyně na hradě pražském a v Praze vůbec. Původ nalezených zbytků jest kladen do pokročilého XI. století.

Hrad pražský

připoutává nyní k sobě pozornost jednak vzhledem k ohledávacím pracím ve staré části zámecké, jednak v důsledku adaptačních úkolů, kterých vyžaduje státní representace a sídlo presidentovo v budovách novějších. Práce výzkumné uvnitř hradu jsou celkem ukončeny a dospěly k mnoha dosud neznámým a vysoce cenným nálezům nejen z doby Karla IV., nýbrž také z období románského (XII. století), které nás v základech budov uvádějí do prostor hradu Přemyslovců. Řídil je architekt Fiala z hradní stavební kanceláře. V těchto částech hradních jde nyní o zajištění nálezů a ohrožených partií (viz neudržitelný stav fiálové výzdoby na nádvorní fasádě Vladislavského sálu!). Projekty adaptační budou tu však vyžadovati většího časového oddálení a velké rozvahy. V předních částech hradních se připravují rozsáhlé úpravy k účelům obývacím a representačním. Byl jimi pověřen

SGRAFITA NA DOMĚ „U MINUTY“ V PRAZE.

prof. arch. J. Plečnik, jenž byl krátce před tím jmenován za souhlasu všech uměleckých a ochranných spolků hradním architektem. Tímto jmenováním byla ukončena působnost poradního sboru, v němž zasedali pp. prof. arch. Balšánek (†), min. rada dr. Blažek, prof. dr. Ant. Engel, JUDr. L. Jeřábek, min. rada J. Piskač, prof. J. Štursa, prof. M. Švabinský, min. rada dr. Zd. Wirth, a jenž se prohlásil nekompetentním. Svolává se nyní jen od případu k případu. Nový vedoucí umělec vypracoval již návrh na upravení zahrady Rajské a na Valech a chystá k předložení projekty závažných změn v prostorách nádvorních a v branách.

Ničení církevních památek.

Poválečné poměry v naší republice budou v dějinách charakterisovány také zjevem, který bude možno pouze částečně odvozovati ze zevních poměrů, hlavně politických, seznamem a zprávami o sražených a poškozených církevních památkách. Bezděčným popudem se stalo stržení mariánského sloupu na Staroměstském náměstí (dne 3. listopadu 1918) a požadované odstranění sochy Jana z Pomuku na Karlově mostě. Pražský vzor nalezl v mnohých krajích Čech tolik následovníků, že zejména v roce 1919 neminulo měsíce a někdy ani týdne, aby nebyl býval hlášen nový případ obrazoborectví. Hnutí se na počátku obmezovalo na sochy Jana z Pomuku, ale z omylů a snad i nedostatku lepší příležitosti neušly mu někde ani kříže, boží muka nebo sochy světců jiných. Většinou byly činy motivovány jako snaha po vyhlazení památek a projevů protireformačních, je však jisto, že někdy byly rovněž dílem lidské zlovůle, jak ji vypěstilo válečné období. Pouze v několika případech, na př. v Berouně, Brandýse nad Labem a Mšeně se podařilo odvrátiti zkázu památek přemístěním plastik na místa méně nápadná, na hřbitovy, do parků a pod. Z případů zvláště bolestných nutno uvésti stržení vysokého sloupu se sochou Jana z Pomuku na vrcholu, díla z r. 1695, vynikající ceny architektonické, v Dobrovici u Mladé Boleslavě a vyvrácení sloupu s nejsv. Trojicí na náměstí ve Slaném. Případ slanský byl omylem tím trapnějším, poněvadž sloup byl zbudován roku 1681 na památku morové epidemie, která Slaný zastihla, a neměl opravdu s protireformací nic společného. V Praze došlo ještě ke sklonu roku 1920 k dalším vážným a svévolným pohromám, které stihly hlavně sochy Jana z Pomuku. Bohužel nezůstalo mezi nimi ušetřeno ani dílo F. M. Brokoffa, cenná socha Jana Nep. na Janském náměstí, které byla v noci uražena a zcizena hlava.

Sgrafita na Martinickém paláci.

Významný čin v ochraně pražských památek byl uskutečněn právě ukončeným odkrytím a zajištěním sgrafitové výzdoby v nádvoří bývalého paláce Martinického v Kanovnické ulici na Hradčanech (čp. 67-IV, n. 2). Letos se podařilo získati značný peněžitý příspěvek na konservaci a přesvědčiti majetníka domu o nebezpečí naprosté zkázy, které sgrafitům hrozilo. Mimo to získán v osobě sochaře p. Jindř. Čapka zdatný odborník, jenž zaručoval správný postup zajišťovací. Výsledek práce poskytl několik zajímavých výhledů do stavebního vývoje palácového. Zejména se objevilo, že pravá strana nádvorních budov tvořila původně pouze křídlo poloviční délky, které bylo zevně celé pokryto sgrafitem v podobě drobné rustiky a mělo neveliká okna. K této nejstarší části z poloviny XVI. století byl ke konci téhož století přistavěn s nepatrným ústupkem další díl, fasádově byl s ním

Max Švabinský: Kresba k dřevorytu Zlatý večer.

zcelen, opatřen čtyřmi velkými okny a pokryt sgrafitovou výzdobou v Praze mimořádných rozměrů a námětů. Plocha přízemní až k nadokenní byla pokryta sgrafitovanou rustikou velkých kostek, jež byla nyní zčásti objevena. Nad ní, v podokenní prvého patra, probíhá velmi zajímavý vlys, tvořící uzavřené obdélné rámce, se zručně a velkoryse škrábanou ornamentální výplní, navazovanou na maskarony, vodní ptáky, zvířecí hlavy, poprsí zbrojnošů a pod. Tato část nástěnné výzdoby se zachovala ve stavu nejméně porušeném a patří k nejcennějším pracím vlašského původu v tomto oboru v Praze. Největší sgrafitové dílo vyplňovalo však teprve pět rozlehlých polí mezi čtyřmi okny prvého patra. Bohužel původní disposice okenní byly později značně porušeny a změněny, místo čtyř oken byla průčelní zeď otevřena šesti okenními otvory. Stalo se tak asi už v době, kdy sgrafita byla omítnuta a neznáma. Jinak si nelze vysvětliti tolik nepiety, která se nerozpakovala prolomiti zeď právě uprostřed nejcennějších výjevů. Cena sgrafit pro Prahu spočívala v obrovských rozměrech, ale ještě spíše v provedených námětech figurálních, které netvořily tentokráte pouze dekorativních výplní, nýbrž dramaticky vzrušené výjevy z mytologických zkazek o divech Herakleových. Ani jediné z těchto polí se nepodařilo nalézti neporušené a úplné. V nejlepším stavu je zápas se lvem v krajním pravém poli, kde zůstalo původní okno v neporušené poloze. Na ostatních zjišťujeme hlavně obrazové kraje nebo středy (zápas se saní, vyvrácení sloupu, prolomení dveří a pod.). Budova křídlová, na níž se sgrafita zachovala, byla původně jednopatrová. Nynější druhé patro, přístavba asi z počátku XIX. století, neposkytuje proto příležitosti k dalším nálezům. Za to však byly objeveny a zajištěny dvě značně rozměrné stopy sgrafit na palácové fasádě uliční, při oblém stočení rohovém do Kanovnické uličky. Tvoří pokračování ornamentálního vlysu z fasády nádvorní, nápadné motivy rohů hojnosti, vodního ptáka a květinové vázy, a prozrazuje téhož zručného kreslíře.

Záchrana českých hradů.

Předválečná netečnost veřejnosti a válečné nesnáze ohrozily zříceniny našich hradů. Nikdy se proto nevynořilo tolik projektů konservace hradů, jako v poválečné době. Většina návrhů však předpokládala, že tyto stavební památky budou republikou vyvlastněny, zabezpečeny co nejdříve ve státní režii a spravovány jako národní a veřejný majetek. Poměry a zejména hospodářské potřeby vynutily si však postup značně odlišný. Skutečnost, že záchrana oblíbených a význačných našich hradů je prozatím možna především svépomocí občanstva příslušných měst a krajů, zahrnuje také jistý prvek výchovný, probouzející k nim zvýšenou úctu, pozornost a péči. Nejvíce kladného díla bylo proto vykonáno tam, kde se stala místní svépomoc, podporovaná pouze veřejnými subvencemi, podkladem záchranného postupu už před válkou nebo v posledním jejím období. Se zvláštním uspokojením možno upozorniti zejména na hrady: Kunětickou horu u Pardubic, Radyni u Plzně a Kozí Hrádek u Tábora. V prvém případě získal celý hrad v majetek Musejní spolek v Pardubicích a dovedl si opatřiti hodně prostředků pro rychlé vyčištění hradních prostor. Kunětická hora bude jistě prvým českým hradem, jenž bude v republice definitivně zachráněn. O zajištění Radyně, jejíž věžovitá silueta patří k typickým význačnostem plzeňského okolí, se stará neméně horlivě „Spolek pro záchranu Ostré

Hůrky a okolí v Plzenci", podporovaný čilým Kroužkem přátel starožitností v Plzni. Věž radyňská je zajištěna. Letošního roku se buduje v sousedství turistická chata, příštího roku bude pokračováno v pracích konservačních. Kozí Hrádek je ke cti péči občanstva táborského. Po konservaci zbylého zdiva byl nyní vyčištěn příkop a má býti napuštěn vodou. V blízkosti tvrze se staví hlídačův domek; zbývá ještě osazení palisády. Za podpory občanstva v Německém Brodě, Lipnici a okolí se věnuje pozornost také mocnému, památnému, ale velmi málo známému hradu Lipnici u Německého Brodu, jehož částečné sesutí vlivem vichru způsobilo i za války mnoho rozruchu. Bohužel zabezpečovací práce pokračují v tomto případě velmi zvolna, takže dlouho nebude lze ještě považovati obrovské masy lipnického zdiva s velmi zajímavým stavebním vývojem za bezpečné a uklidněné. Stejně smutné poměry nalézáme na bývalých královských hradech Bezdězi u Bělé a Točníku se Žebrákem u Hořovic. Rodina Valdštejnská zahájila sice před válkou opravy na hradě Bezdězi. Ale s jejich ideovým pozadím nebylo možno ve všem souhlasiti. Šlo o pokus značných sklonů restauračních, při němž se mnoho vyměňovalo a doplňovalo, ale vážné nemoci léčeny nebyly. Ačkoli bylo na př. soustavně pracováno o výměně okenních kružeb v kapli, dlouho byl ve střeše kaple nebezpečný otvor; právě tak potřebují zakrytí zejména královské síně a budova v sousedství kaple. Letošního roku Valdštejnové obnovili opravy na hradě a dosáhli pro nynější a budoucí rok značné státní subvence. Objevuje se však přání, aby se Valdštejnové hradu dobrovolně zřekli ve prospěch místního občanského ochranného sboru v Bělé, jenž by hrad za podpory okresní a státní rychle zajistil. Hrady Žebrák a Točník chátrají dosud bez nejmenších vyhlídek na zajištění. Majitel Colloredo-Mansfeld zamýšlel sice před válkou provésti dokonalou opravu obou hradů, ale za nynějších poměrů převyšují rozpočty nejodvážnější sny. A právě v posledním půlletí se zdivo s nápadným urychlením trhá. Dlužno proto velmi vítat, že městský úřad v Žebráce uvažuje o vyvolání místní a okolní záchranné akce občanské. I když však bude na uvedených hradech postup záchranných prací nejpříznivější, zbývá ohrožen ještě velký počet hradních památek ostatních. Stačí prozatím v Čechách upozorniti na Rábí, Ledeč, Michalovice, na Moravě na Cimburk.

Mariánská Týnice.

Smutný osud býv. klášterního chrámu, jehož kopule se právě v době nejpilnějších příprav aspoň k zatímnímu zajištění zřítila, vzbudil do té míry širší a vydatnější zájem o budoucnost tohoto významného klášterního komplexu, že „Sbor pro záchranu Mariánské Týnice" mohl provisorním dřevěným krytem rychle konservovati zbytek kopule s částí vnitřní freskové výzdoby, jenž zůstal zkázy ušetřen. Další snaha „Sboru" směřuje ke zdvižení železobetonového definitivního krytu. Současně zahájena akce, aby byla Mariánská Týnice v celém svém rozsahu nynějším majetníkem Metternichem „Sboru" věnována a mohla býti umístěna v budovách klášterních hospodářská škola a v bývalém chrámu museum.

Poděbradský zámek

zakoupila loňského roku Akciová společnost lázeňská, majetnice místních lázní. Poněvadž bylo známo, že je její snahou, aby mohla zámek proměniti v lázeňský pensionát a snad také umístiti v něm herny, uskutečnění koupě předcházela dosti živá protestní akce značné

Max Švabinský: Zlatý večer. Zmenšený dřevoryt.

části občanstva poděbradského, které se snažilo předejíti profanaci, jaká by stihla rodný hrad krále Jiřího z Poděbrad, kdyby měl býti lázeňskou společností tak zužitkován, jak bylo její snahou, požadavkem, aby zámek, nabízený za peníz velmi výhodný, byl zakoupen městem a ušetřen jakýchkoli stavebních proměn a výdělečných podniků. Přání těchto kruhů bylo zdůvodněno také tím, že město a okres nemají vhodných místností musejních — ač poděbradské museum má sbírky z nejbohatších a nejkrásnějších — a že neméně je třeba důstojného Osvětového domu, bez něhož si nelze představiti zejména města lázeňského, jež činí nárok na mezinárodní uplatnění. Úsilí těchto poctivých obránců městské důstojnosti se bohužel nesetkalo s úspěchem. Nový majetník objednal ihned u arch. L. Machoně adaptační plány, které měly vyhovovati rozsáhlému programu lázeňskému. Předložený návrh se však setkal na místní komisi s věcnými námitkami a protestem a způsobil oddálení všech adaptačních pokusů.

Husova síň v Táboře.

Loňského roku dne 6. července byla v táborské radnici otevřena významná musejní exposice, která má v městě Žižkově trvale vzpomínati památky kostnického mučedníka, významu jeho působení a důsledků jeho vystoupení a učení. „Husova síň“ zabírá tři místnosti a byla velmi důstojně a vkusně upravena drem J. Pavlíkem, profesorem české techniky v Praze, drem techn. inž. J. Petříkem a profesorem bechyňské keramické školy Šimákem. Je myšlena jako soubor výchovný i representační. Zvláště třeba upozorniti na bohatou Husovu ikonografii, literaturu, obrazovou biografii a vzácné památky místní. Zakladatelé „Husovy síně“ vystihli vtipným a správným způsobem, co bylo kulturním úkolem města Tábora a jejich dílo může býti vzorem osobité a tvořivé působnosti měst a krajů ostatních na poli jejich kulturního významu. *Hn.*

Tyršův dům.

Čsl. obec sokolská zakoupila na jaře 1921 býv. palác Michnovský na Újezdě i s bývalými vojenskými skladišti, takže majetek Čsl. obec sokolské sahá nyní až k Čertovce a hraničí s pozemky budoucí Moderní galerie. Nová majitelka se pravoplatně zavázala, že starý palác, který byl vojenskou správou rakouskou za války skoro zruinován, zachová a dá jej odborně konservovat a pokusí se také o prozkoumání a zajištění renesančních zbytků stavebních a dekoračních. Na velké prostoře dosavadních skladišť projektuje cvičiště s budovou zimní tělocvičny a basénem při Čertovce. Veškeré projekty, které mění nynější stav, má Čsl. O. S. řešiti veřejnými soutěžemi. Na uvedené podmínky Sokolstvo přistoupilo a v krátkém čase dalo provésti jako nezbytnou pomůcku soutěžní přesné zaměření půdorysné a stavební. Ohroženému stavu palácovému nebyl však věnován nejmenší zřetel. Bývalý palác Michnovský, s nádhernou štukovou výzdobou několika sálů a stopami sgrafitové výzdoby na fasádě, s mimořádně bohatou fasádou zahradní a významnou minulostí podobá se nyní skutečné zřícenině, která odevzdaně očekává svou konečnou zkázu. Nejvíce mate předsednictvo Čsl. obce sokolské návrh arch. Krásného z Vídně, který adaptaci palácovou zaměnil zastavěním všech volných míst, mimo jiné také hlavního nádvoří. Jeho návrh zamítla hned v principu státní regulační komise a energicky proti němu protestoval Státní památkový úřad. Tento způsob řešení nebyl by v duchu zásad Tyršových, jehož jménem má býti dům označen. Tyrš, jako průkopník moder-

ního umění českého a hlavní horlitel pro ochranu památek, zasluhuje a jedině může býti uctěn postupem a výsledkem, jak byl původně smluven a přijat. Bývalý palác Michnovský je příliš cennou památkou uměl.-historickou, než aby se Čsl. obec sokolská mohla odvážiti jeho odstranění.

Nároky čsl. republiky na vrácení uměleckých památek z Vídně a Pešti

byly uplatněny v mírových smlouvách s Rakouskem (saint-germainská) a s Maďarskem (trianonská). Smlouva saint-germainská ukládá v článku 192., aby byly vydány předměty starožitné a umělecké, odcizené z území naší republiky od 1. června 1914, pokud nebyly zakoupeny u soukromých vlastníků; v článku 195. dovoluje smlouva čsl. republice, aby předložila seznam předmětů uměleckých, které patřily k zařízení král. hradu pražského a jiných zámků české koruny a jež, byvše odvezeny císaři Matyášem, Ferdinandem II., Karlem VI. a Františkem Josefem I., jsou nyní v archivech, zámcích, museích a jiných ústředních ústavech veřejných ve Vídni; konečně článek 196. stanoví povinnost pro Rakousko, aby uzavřelo s čsl. republikou dohodu o vrácení uměleckých a starožitných předmětů, které tvoří část bývalých sbírek státních a náležejí ke kulturnímu majetku čsl. státu (bohemica) a aby během 20 let nedisponovalo žádným z jmenovaných předmětů bez dohody s republikou. K provádění těchto článků a čl. 93. mírové smlouvy byla s republikou rakouskou uzavřena zvláštní mezistátní úmluva v Praze 18. května 1920 a na základě jejím přejímají odborní úředníci archivní materiál již dříve známý a ve vídeňských archivech celkem separátně uložený.

Pokud jde o provedení článku 195., předložila vláda republiky čsl. v létě 1921 obšírný Mémoire reparační komisi v Paříži, jejíž právnická komise (Američan Hugh A. Bayne, Angličan J. Fischer Williams a Francouz Jacques Lyon) podrobí jej po odpovědi Rakušanů a naší replice rozboru a navrhne rozhodnutí. Mémoire, čítající 190 tiskových stran (s přílohou K. Chytilovy publikace La couronne de Rodolphe II) je dílem několika autorů, zejména prof. K. Chytila, prof. K. B. Mádla, stát. archiváře dra J. Morávka, prof. J. Pekaře a vrch. bibl. dra J. Wolfa; mimo to od počátku byli nápomocni při sestavování požadavků čsl. republiky prof. Krčmář, prof. Kapras a dr. J. Pečírka. Na vídeňskou Réponse (135 str.) poslána pak v prosinci naše Réplique (89 str.)

Pokud jde o články 192. a 196., budou požadavky naše postupně likvidovány. Jde v první řadě o vrácení zvonů, pokud se ještě zachovaly na půdě rakouské, a zjištění všech bohemik ve sbírkách vídeňských. Je to úkol ohromný a nesnadný a potrvá ještě dlouhou dobu, než bude možno zaznamenati nějaký skutečný úspěch.

Trianonská smlouva dává čsl. republice obdobná práva na vrácení památek jako články 192. a 196. ve smlouvě saint-germainské. Jednání o provádění těchto článků bylo sice v létě 1921 zahájeno, ale záhy pro překážky politické přerušeno. *W.*

Kongres dějin umění v Paříži v září 1921.

Z podnětu Société d'histoire d'Art français konal se kongres dějin umění v Sorbonně od 26. září a trval deset dní. Práce kongresu rozděleny byly na čtyři sekce: I. Vyučování. Museografie. II. Umění západní, zvláště vztahy mezi uměním francouzským a uměním různých zemí. III. Umění východu

Max Švabinský: Diana. Náčrt pro gobelin.

a dálného východu. IV. Dějiny hudby (zvláště též vztahy národních škol ke škole francouzské). Referáty byly přípustny francouzské, anglické, italské, španělské, německé. Členům se dostane analytického résumé kongresních prací, z nejdůležitějších referátů vzejde ilustrované dílo. Vykonány byly výlety do Chartres, Remeše, Rouenu, Versailles a Chantilly. Pro členy a jejich rodiny byly recepce, představení, koncerty. Ministerstvo vyučování a krásných umění uspořádalo výstavu plánů, kreseb a fotografií francouzských památek. Předsedou čestným francouzského sboru pořadatelského byl Lemonnier, předsedou vlastním Michel, místopředsedy Koechlin, hr. Durrieu, Mâle. Účastníci platili poplatek 30 fr. — V cizině se ustavily „národní (státní) komitéty" sjezdové. V Praze mu předsedal vládní delegát sjezdový dr. A. Matějček, který v Paříži referoval o malířské škole české XIV. století, druhý vládní delegát Fr. Žákavec pojednal o vztazích česko-francouzských v umění, delegát Karlovy university, České akademie a Společnosti náuk dr. K. Chytil o pražském hradě za Lucemburků.

Sibiřští dobrovolci výtvarníci.

V dubnu a květnu t. r. se konala v Obecním domě a pak v refektáři klementinském výstava prací ruských legionářů-výtvarníků. Kdežto dřívější výstava „Odboje", schráněná nyní v zámku trojském, ukazovala zvláště anonymní práce lidového rázu, jak naši vojíni ve svém zdobivém slovanském pudu za dlouhých dní polní nečinnosti si krášlili a výtvarnými vzpomínkami na domov zpříjemňovali své zemljanky a teplušky, jde v této výstavě o výtvory, činící nárok na ocenění výtvarně kritické. Možno pak říci, že návštěvníku vtiskla se v ní některá jména, dosud neznámá, jež jsou dobrým slibem. Šlo jednak o záznamy skutečných dojmů památné české anabase, jednak, ale menší měrou, o komposice podložené syntetickou myšlenkou, povahy namnoze tendenční, nabádavé, někdy doličující duševní stavy našich dobrovolců v sibiřských dálavách. Technika, jíž nejvíce pro její pohodlnost užívali, byl akvarel a překvapuje, jak dovedně jej provádějí v rozměrech a kobercové barevné jistotě, která prý je běžná u akvareliků ruských, pokrývajících vodovými barvami i plochy dvoumetrové. U nás od dob Mánesa nebo Schwaigra, výjimkou Úprky, akvarel je na př. proti Anglii zanedbáván jako práce samoúčelná, a jest již z té příčiny vítati toto jeho křížení. Mezi našimi Sibiřany Vlček bystrým okem impresionisty zachycoval proudění vojsk a revolučních průvodů, ruch v nádražích magistrály, vršící se masy domů a věží sibiřských měst ve třpytících se zasněžených pláních, lesky a svity drahokamných bání ruských církví, kypivou pestrost mandžurských pagod, vše v slunci jaré a svítivé, i když šlo o hřbitovy našich mrtvých. Tragika veliké vojny uprostřed neměnné zářivé přírody dává těm akvarelům i zvláštní citový podklad. Jen v okolí Bajkalu v krajinách bez lidské duše Vlčkův akvarel nabyl těžké zádumčivosti. Matoušek, umělec velmi hlubokého cítění, již přepodstatňuje duševním zrakem, co vidělo tělesné oko: zvláště akvarely z mandžurských hor, z pustého Ruského ostrova a přísného, orientálně středověkého Hong-Kongu mají sílu pochmurné vise, jež i naznačuje nálady našich dobrovolců tam za horami a řekami, toužících domů. Cyklus v linoleu doličuje epicky toto tažení polem, jeho strmé vzepětí ve smrtelném boji i hluboké poklesy do temnot zoufalství. Třetí, Nikodem, s ko-

řistí nejméně početnou a technicky ještě nevypracovaný, má zato nejblíže k dramatické syntesi, kdy některý kus je jako zárodek k účinné epické fresce. On vytvořil dobrovolcům i přísný zjev Husův, Žižkův, Prokopův. Zajímají i ostatní: Smolka (Japan), Pištělka, Vik, Grus (oleje z Indie), Kratochvíl, Malý, Mandel, Kvasnička (čínské architektury), Hartman, Pavlík, Spáčil, Kerhart (karikaturista), architekt pomníků Rössler a j.

Členská výstava Společnosti architektů.

Společnost architektů upozornila na sebe letošního jara uspořádáním rozsáhlé výstavy členských prací, a to s připuštěním retrospektivy do hloubky posledních dvaceti let. Po dlouhých letech došlo tak opět k řídké příležitosti, aby mohla býti práce našich současných architektů posouzena v souborech, s typickými vlastnostmi jednotlivých individualit. I nejkritičtější návštěvník musil doznati, že přehlídka práce vykonané, připravované a z největší části bohužel ukryté pouze v neprovedených studiích a návrzích, byla mohutným zadostiučiněním průkopníkům uměleckého obrození české architektury, že přesvědčila o síle a opodstatněnosti nové výtvarné myšlenky a končila závěrem slibným, s jasnými vyhlídkami do budoucnosti. Výstava, kde byla nejpočetněji zastoupena umělecká práce profesora J. Kotěry, a kde vystavovali J. Gočár, O. Novotný, P. Janák, A. Engel, B. Hübschmann, L. Machoň, A. Dryák, R. Stockar, A. Mezera, C. Vořech, Kroha, F. Vahala, Fr. Kavalír, Fr. Roith, K. Hilbert, Dušan Jurkovič a j., vystihla, že nynější rozpor ve výtvarnictví není pouze obvyklým sporem dvou nástupných generací, nýbrž pronikavou krisí v základním pojetí uměleckého díla a uvědoměním úpadku, ve kterém se octl náš intelektuální život pod vlivem bezduchého životního mechanismu a školometství v minulém století. Hlavní jádro výstavy bylo po ukončení pražské výstavy vyžádáno dosud městy Chrudimí a Č. Budějovicemi k výstavám místním.

Svaz československého díla.

Roku 1914 byl dán ustavením Svazu českého díla zdravý základ k potřebné organisaci moderní výtvarné práce. Jeho prvý rozsah nebyl značný co do početnosti. Ale značil od počátku výraznou a mocnou jednotku ideovou a tvůrčí. Jen tak bylo možno, že S. Č. D. mohl krátce po založení, ještě roku 1914, obeslati Mezinárodní výstavu uměleckoprůmyslovou v Kolíně nad Rýnem, kde se jeho exposice rázem vyšvihla mezi nejhodnotnější a zvláště osobité. Válka přerušila však výstavu a potlačila také činnost S. Č. D. Mezidobí, které uplynulo od vypuknutí války až do 31. května roku 1919, kdy byla činnost S. Č. D. obnovena pod novým jménem „Svaz československého díla“, velmi znesnadnilo nynější práci. Na místě seznamování veřejnosti s pracemi skutečných umělců a místo podchycování projevů přirozeného a tvořivého lidového umění vybujelo býlí svérázové a vkus veřejnosti byl davovou nekritičností uveden na scestí ještě nebezpečnější než před válkou. Obnovení S. Čsl. D. dlužno proto vítati s přesvědčením o jeho nemalých úkolech a potřebě stálé pohotovosti. Prvý rok nové práce byl věnován organisačnímu propracování působnosti. Za ním následuje vyhledávání a získávání vhodných členů, studium poměrů výrobních v jednotlivých odvětvích, založení dobrého propagačního časopisu „Výtvarná práce“ a navázání styků s Pražskými vzorkovými veletrhy. Korunou činnosti roku 1921

jest uspořádáni prvé souborné výstavy svazové v sálech pražského Umělecko průmyslového musea, která byla připravena s velkou svědomitostí, je projevem vzorným instalačně i obsahově a shrnuje typické ukázky nové výtvarné práce ze všech oborů. S. Čsl. D. očekává od ní mnoho, zejména hromadnou informaci veřejnosti, která takové poučení nezbytně potřebuje. Nyní bude snad možno přikročiti snáze také k vytvoření sítě venkovských důvěrníků, která teprve rozhodí myšlenky pražského ústředí po našich zemích a zahájí další významné období v činnosti svazové.

Soutěže na bankovky a mince,

které vypsal bankovní úřad ministerstva financí a jež byly rozhodnuty 20. března r. 1920, byly užšími soutěžemi nestejného výsledku a úrovně. Z jedenácti došlých návrhů jako jediný, který mohl býti vzat v úvahu, byl porotou uznán návrh Jar. Bendy. Tento návrh pro bankovku (pětikorunovou) doporučen i k provedení, a usneseno, aby navržením bankovek po 10, 20 a 50 Kč byl pověřen Fr. Kysela a aby bankovky 100 Kč a vyšší navrhl Max Švabinský.

Ze 119 došlých návrhů na československé mince jako nejlepší označeny práce O. Španiela, J. Štursy a J. Máry z Hořic a k provedení doporučeny dvojice O. Španiela a Jana Štursy.

Soutěž na barevné zasklení západního okna v dómě svatovítském.

Ministerstvo školství a národní osvěty vypsalo na podzim r. 1920 soutěž na návrhy zasklení hlavního okna v novostavbě svatovítské. Soutěž obrážela jasně dnešní stav našeho výtvarného umění. Byla hojně obeslána — to bylo svědectvím živého zájmu, ba přímo hladu po významnějších úlohách — a zase většina návrhů vážně a poctivě myšlených ukazovala slohovou neujasněnost a nedostatky našeho figurálního malířství, které se od let vyhýbá větším komposicím a nemá příležitosti řešiti úlohy předem dané. Proto také rozhodnutí poroty, ve které zasedali biskup dr. Ant. Podlaha, arch. Kamil Hilbert, prof. Jan Štursa, prof. M. Švabinský a dr. V. V. Štech, pominulo vlastně většinu návrhů, řešených jenom malířsky a přiklonilo se v ten směr, ve kterém dnes je v našem výtvarném životě nejživěji, k uměleckému průmyslu. První cena připadla zaslouženě jednomu z iniciátorů prof. Fr. Kyselovi, který děj „Stvoření světa“ rozvedl v kružebních polích do idylických obrazů vroucího a čistého lyrismu, dobře českých v pojetí.

Dvě třetí ceny uděleny žákům Umělecko-průmyslové školy, z nichž zvláště zajímavý byl nevyzrálý, ale dramatickým spádem pozoruhodný návrh Cyrila Boudy; zvláště některá místa vyjádřila zajímavě nádheru nového světa a jeho tvorstva. Druhá třetí cena, udělená Josefu Kaplickému, ukazovala děj „Stvoření“ jako jediný souvislý výjev, přerušovaný jenom žebry kružby, dosti velce pojatý v celku, ale konvenční ve formách příliš odvozených. Z pěti koupených návrhů, Reinholda Klause, Antonína Hrsky, Jana Baucha, prof. Vokálka a Marie Vejvodové-Vořechové, formálně nejdokonalejším byl návrh vídeňského malíře skla Klause, pohybující se v mezích slohu, jaký pro sklomalby vyvinul ve Vídni K. Moser a jeho druhové.

Soutěž na stavbu české university u Čechova mostu v Praze.

Vleklá otázka novostavby universitních budov u Čechova mostu byla konečně rozřešena, ovšem zdá se, že nikoliv ještě se

zcela definitivním výsledkem. Soutěž, vypsaná ministerstvem veřejných prací, byla již rozhodnuta a první cena přiznána projektu Kotěrovu, který musil zvítěziti v sousedství nepoměrně slabších návrhů, jimiž byla obeslána soutěž, již předem okleštěná stanoviskem Společnosti architektů a S. V. U. „Mánes“ (došlo celkem deset návrhů, jež v polovině dubna t. r. byly vystaveny v posluchárně právnické fakulty v Uměleckoprůmyslové škole). Stalo se, co se dalo předpokládati po známém prohlášení obou spolků, které se postavily za Kotěru v jeho boji s právnickou fakultou a ministerstvem veřejných prací proti vypsání soutěže, trvajíce na principu, že nemá býti vypisován konkurs tam, kde existuje již starší závazek a nad to k architektu, který úrovní dosavadní práce zasluhuje důvěry ve zdárný výsledek projektu.

Když před lety bylo zadáno vypracování návrhů na budovy české a německé university u Čechova mostu Kotěrovi a Zaschemu, byla tato Kotěrova zakázka svátkem a oficielním uznáním mladé naší architektury, která do té doby musila nečinně přihlížeti k velkým státním objednávkám. Nastalé válečné poměry zpomalily a konečně zastavily chod událostí, až přišel převrat, který přirozeně promluvil do původního programu a přivodil nové požadavky. Bylo nemyslitelno, aby dosud opomíjená česká universita se rovnoprávně dělila o projektované budovy s německou družkou, a proto byl vypracován nový program, který optoval oba bloky pro českou universitu. Tyto změněné poměry, které táhly čáru přes dosavadní proposice, škrtly i původní objednávky a vedly k rozhodnutí o nutnosti nové soutěže.

Zůstává ovšem záhadou, nemělo-li toto zásadní rozhodnutí nezásadní zákulisí. Rozhodnutí o nové soutěži vyvolalo u mladých architektů odpor a vyznělo v protest Společnosti architektů proti soutěži a v závazný její bojkot.

Tato vzácná solidarita, jíž mladší architekti manifestovali i svůj poměr ke Kotěrovi jako zasloužilému průkopníku moderních snah, přinutila ministerstvo k vyjednávání, jež skončilo tím, že Kotěra — původně rozhodnut neúčastniti se soutěže — byl oběma spolky zavázán účastniti se jí, ale členům bylo uloženo setrvati na bojkotu a nevcházeti v zápas s Kotěrou.

Vítězství může býti Kotěrovi proto jen částečně satisfakcí. Protokol o porotě však nenasvědčuje o lehkém jeho dobytí, neboť projektu byla udělena první cena většinou jediného hlasu a zástupce právnické fakulty dokonce podal ministerstvu protest proti tomuto rozhodnutí. Umělecky je zde Kotěra nesporně bez soupeře. Rozvádí myšlenku svých náčrtků, dokončených těsně před válkou. Předmostí uzavírá nízkými arkádami, jež výhodně oddělují obě budovy od Mikulášské třídy, k tomuto vzduchově odříznutému náměstíčku řeší i symetricky hlavní fronty, akcentované středními risality s mohutnými trojhrannými štíty, jež, protaženy ve vysokou sedlovou střechu, zasahují hluboko do obou bloků a dominují celému okolí. Nábřežním průčelím dává horizontální táhlý charakter plynulé rytmisované plochy, pouze na koncích rámované úměrnými risality, jejichž ukončení opakuje motiv hlavních průčelí. Jednoduchá základní myšlenka provedena do důsledků, monumentální vznos celku soudržné hmoty a pravdivý vztah zevního členění k vnitřním poměrům vyzdvihuje projekt Kotěrův vysoko nad ostatní konkurenční práce.

Návrh Jar. Vondráka byl poctěn druhou cenou. Jeho racionelní využití místa jest

Otakar Španiel: Mistr Jan Hus. — Pečeť. — Jubilejní medaile Národního divadla v Praze.

velmi uspokojivé. Architektura však barevně plošná, tu křiklavě fádní únavnou nábřežní fasádou bez akcentu — věže na obou budovách působí neorganicky a jsou pohledově nedořešeny — tu dekorativně titěrná v příležitostně a pomíjivě slavnostní architektuře předmostí, přidává k disposičnímu plus převažující minus.

Návrh Ant. Cechnera a Viktorina Šulce, který získal třetí cenu, jest pseudomoderní odlikou, která by mohla sloužiti jakémukoliv jinému účelu a která změněna v měřítku může býti i venkovskou školou, stavěnou podle osvědčeného receptu, vytahovaného ze zásuvky podle potřeby. Ustálený karakter návrhu nepřekvapí, tím více však vnitřní dělení, kde jest plno rozporů a nedostatků hlavně ve vzájemné přístupnosti k sobě patřících prostor, nebo ilusorní myšlenka tunelovitého podzemního spojení obou budov.

Kromě těchto prací, poctěných cenami, byly navrženy k zakoupení návrhy „Idoneum et simplex“ (M. Babuška), „Praze“ a „Solon“ (arch. Vodňaruk a inž. Havlena). Jejich relativní cena jest pouze v občasných disposičních nápadech, nikoliv v architektuře, jejíž nedostatky nebo trivialita nemohou býti inženýrsky vyvažovány, nadto u budov tak monumentálního účelu a významného umístění. „Solon“ ostatně i nalhává zevně vnitřní poměry, jež neexistují, „Idoneum et simplex“ jest výtvarně chudý, nikoliv jednoduchý, pouze návrhu „Praze“ může býti přiznán nikoliv sice původní, ale docílený akcent representačních prostor a jejich dobré odlišení od ostatní hmoty.

Zbývající návrhy stojí ještě níže.

Přednášky v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze.

Z loňských dlužno zaznamenati především cyklus přednášek o zlatnictví. Dne 22. a 29. února přednášel prof. dr. Karel Chytil o zlatnících Rudolfa II. a jeho klenotnici na Hradčanech. Dne 14. března přednášel dr. Karel Herain o českém zlatnictví 17.—19. stol.

Na podzim přednášela pí A. Kožmínová po dva večery (23. a 25. září) o životě a práci lidu v Podkarpatské Rusi. Výkladem v převaze etnografickým byla také přednáška docenta dra V. Suka „O staroindiánských národech a jejich kultuře“ (19. prosince), proslovená u příležitosti výstavy staroperuánských uměleckých památek v museu.

V měsících lednu a únoru letošního roku byla zahájena přednášková činnost cyklem přednášek pro dělnictvo, a to každý pátek pro posluchače z řad organisací strany sociálnědemokratické, zastoupených Dělnickou akademií, a každou sobotu pro Ústř. školu dělnickou (českoslov. socialisté). Cyklus, jenž obsáhl sedm přednášek pátečních a osm sobotních, byl pořádán zkusmo a úmyslně voleny náměty z oborů, které představují zvláště početnou sílu organisační (kov, dřevo, knihvazačství, krejčí). Každému z nich byla věnována jedna přednáška technologická a jedna umělecko-historická. Pořad přednášek byl tento:

S. Felbrová, Z dějin krojů a mód I. a II. (dvakrát), L. Bradáč, Technologie knihařství, L. Bradáč, Dějiny vazby po stránce technické, ing. R. Urban, O zušlechťování výrobků kovových (dvakrát), dr. K. Herain, Kov v uměleckém řemesle (dvakrát), Jan Deml, O zpracování dřeva po stránce technické (dvakrát), ředitel dr. F. X. Jiřík, Z dějin uměleckých prací dřevěných (dvakrát). Mimo to přednášel arch. R. Stockar o vkusném bytě, kterážto přednáška

vzbudila v dělnické veřejnosti největší zájem. V únoru pořádalo museum obvyklý cyklus nedělních odpoledních přednášek, věnovaný tentokráte modernímu uměleckého průmyslu. Dne 6. února přednášel arch. R. Stockar o významu uměleckého průmyslu a řemesla. — Se stanoviska retrospektivního i výtvarně propagačního byla velmi cenná další přednáška arch. P. Janáka: Kapitola z moderního umění výzdobného: J. Benda, V. H. Brunner, Fr. Kysela (13. února), která po prvé shrnula zdařilé dílo této výrazné a osobité výtvarné trojice. — Slč. M. Teinitzerová v přednášce o umění textilním (dne 27. února) uplatnila své bohaté zkušenosti a znalosti v tomto oboru. Závěrem cyklu byla přednáška učitele L. Havránka „Mé snahy o uměleckou tvorbu lidovou" (6. března), naplněná osobními zážitky, provázená dokumentárními světelnými obrazy a výstavkou prací z lidové malírny ve Všelisích u Ml. Boleslavě.

Cyklus přednášek S. V. U. Mánes.

Spolek výtvarných umělců Mánes v Praze uspořádal v měsících březnu a dubnu roku 1921 šest přednášek o moderním českém umění. Přednášeli: Dne 10. března prof. dr. Antonín Matějček o Antonínu Slavíčkovi, dne 17. března malíř prof. Arnošt Hofbauer o Stanislavu Suchardovi, dne 31. března prof. Fr. Žákavec o Janu Preislerovi, dne 7. dubna sochař František Bílek o svém díle jako práci českého člověka, dne 14. dubna min. tajemník dr. V. V. Štech o Maxu Švabinském, dne 21. dubna prof. K. B. Mádl o Janu Kotěrovi. Přednášky byly vesměs provázeny světelnými obrazy. Veřejnost uvítala jejich uspořádání s velkým zájmem. Jednotlivé přednášky budou vydány v nejbližší době tiskem. K informování veřejnosti měl by se státi podobný cyklus každoroční zvyklostí.

Večer na pamět profesora Maxe Dvořáka.

Dne 8. března 1920 uspořádán byl v universitní posluchárně v Klementinu žáky a přáteli zesnulého profesora dějin umění Maxe Dvořáka večer k uctění jeho památky. Úvodní slova pronesl prof. K. B. Mádl, upozorniv na světový význam vědce Dvořáka. O vědeckém významu promluvil doc. dr. V. Birnbaum (jehož přednáška jest v tomto čísle otištěna).

Dr. Zd. Wirth mluvil o Dvořákovi-ochránci památek. Dvořák dovršil dílo svého učitele Riegla, stav se po jeho smrti generálním konservátorem a později vicepresidentem Ústřední komise pro ochranu památek ve Vídni. Bylo Dvořákovým dílem, že směrnice ochrany památek vídeňskou centrální komisí zastávané a prakticky prováděné a její organisace stály na výši, ba v popředí ochrany památek celého světa. Ve Dvořákových votech, která mnohdy vyrostla ve vědecká pojednání, skryt jest nesmírně cenný materiál ochrany památek. Jako vědec zabýval se Dvořák v jedné veliké práci výsekem dějin českého umění a stejně v praksi ochrany památek osud českých zemí ležel mu vždy na srdci. Do všech důležitých otázek českých zde zasáhl; Praha — na příklad — vděčí mu v mnohém za zachovaný historický ráz svých ulic i čtvrtí.

Prof. dr. Ant. Matějček pojednal o učiteli Dvořákovi. Dějiny umění byly Dvořákovi naukou historickou, vycházel z umělecko-historických fakt, to znamená z děl samých, a proto jeho péče učitelská se vztahovala v prvé řadě na správné zbadání umělecko-historického materiálu. V „privatissimech" — semináři „vyvolených" — pěstoval slohovou

Otakar Španiel: A. Jirásek. — Mikuláš Aleš. — Josef Mánes. — Návrhy mincí Českoslov. republiky.

kritiku, rozborem, srovnáváním; úlohami směřujícími k rychlé orientaci a roztřídění daného materiálu tříbil oko žákovo; někdy sám ujímal se slova, aby nesmírně poutavě připsal to které dílo některému umělci neb aby vylíčil jeho vývoj a t. p. V semináři veřejně přístupném překvapuje někdy své žáky nejen improvisovanými přednáškami, leč i nabádavými a neočekávanými otázkami, na něž často sám musil odpovídat. Ve svých universitních přednáškách přinášel nejen nové myšlenky a hlediska na přednášené thema, nejen nesmírně plasticky, se zápalem o thematu hovořil, ale dával zároveň svou nesmírnou znalostí věci a vědeckou vážností, se kterou je řešil, nejkrásnější příklad vědecké práce. A jako byl velikým učitelem, tak byl i velikým člověkem. Svým žákům byl nejen výtečným a ochotným rádcem, ale vždy laskavým přítelem, styk jeho s nimi nekončil se u dveří posluchárny. Milovali jej a milovali vědu, kterou jim kladl do duše. Byl učitelem, jehož nelze zapomenout.

J. Pečírka.

Max Dvořák.

(Předneseno ve schůzi konané k uctění jeho památky dne 8. března 1821 Kruhem pro pěstování dějin umění.)

Jsem nucen, obmeziti se na pouhé načrtnutí jakési siluety Dvořákova vědeckého profilu. A tato silueta se arci neobejde bez výrazného pozadí, jež jí tvoří škola, se kterou Dvořák srostl všemi kořeny své vědecké bytosti — škola, již jsme si zvykli nazývati vídeňskou. Členem školy té stal se Dvořák, když se mu již dříve bylo dostalo štěstí, že jakožto žák Jaroslava Golla byl vskutku skvělým způsobem vypraven pro své příští vědecké povolání; stal se záhy jedním z význačných představitelů této vídeňské školy, stal se pak, po smrti jejích zakladatelů, Wickhoffa a Riegla, její uznanou hlavou a jejím dovršitelem.

Není jistě přepínáním, řeknu-li, že teprve tato škola to byla, jež naši mladou disciplinu vybudovala ve skutečnou vědu, která se může postaviti co rovnoprávný člen vedle spřízněných disciplin starších. Dály se sice již dříve náběhy v tom směru; ale to byly jen individuální počiny, jež zpravidla zanikaly bez následovníků a bez širšího ohlasu. Teprve vídeňská škola utvořila z dějin umění skutečný vědecký systém, nesený sevřeným šikem spolupracovníků a podepřený autoritou velkých osobností, jehož nelze obejíti ani ignorovati, s nímž se nutno vypořádati: buď se postaviti nepravím přímo na půdu, ale aspoň na úroveň této školy, anebo doznati snahy ne plně a moderně vědecké.

V čem spočívá podstata tohoto osvobozujícího a obrodného činu vídeňské školy? Škola ta provedla vskutku velkolepou a plodnou synthesu různých disciplin a zásad, jež dříve šly isolovaně a nevšímavě vedle sebe. Jedním z kořenů moderní historie umění jest nepochybně archeologie — zprvu klasická, z níž později vyrostla i archeologie starokřesťanská, středověká a prehistorická. Archeologie — mluvím o archeologii staré, ne o regenerované moderní — spatřovala svůj úkol výhradně v hromadění a třídění historického materiálu.

Druhým historickým kořenem naší vědy jest estetika. Mám tu opět především na mysli onu estetiku staromódní, jež nepostupovala induktivně od široké základny individuálních zkušeností, jež naopak tvořila své poučky spekulativní dedukcí ze stěžejných zásad dotyčných generálních filosofických systémů, a nejvýše dodatečně na měřitcích tímto samoplodným způsobem ziskaných měřila jednotlivé projevy uměleckého tvoření, aby jim buď udělila své „placet“, anebo je zavrhla jako neumělecké.

Otázkou budoucnosti bylo, zdaří-li se slou-

čiti obě discipliny, o nichž byla právě řeč. To se vskutku zdařilo, a sice zásluhou moderní historie a jejího životního principu, principu to evolučního, jehož sice sama neobjevila, nýbrž převzala z přírodních věd, jehož však s tak nedozírným prospěchem využila.

Historie, zejména kulturní, si arci počínala zpočátku s materiálem, nahromaděným archeologií, způsobem poněkud sobeckým; užívala ho totiž jako pouhých dokladů a ilustrací ke svým vlastním vývodům. Ale odtud, jakmile byl jednou zjednán kontakt s principem historickým, nebylo již daleko k myšlence, učiniti tento princip osnovou k samostatnému zpracování uměleckého dědictví minulosti, t. j. zjistiti a sledovati zákony evoluční v minulém uměleckém dění právě tak, jako ve všem ostatním historickém dění.

A zde právě se začíná epochální význam vídeňské školy.

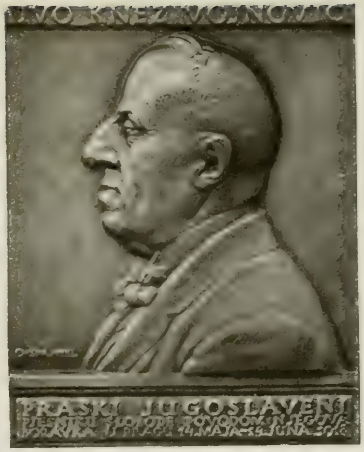
Myšlenka právě vytčená sice nevznikla na její půdě, dostalo se jí však teprve zde zcela vyzrálého a abych tak řekl manifestačního provedení, a to zejména ve stěžejní práci prvního jejího velkého představitele, Františka Wickhoffa, pojednávající o iluminovaném rukopisu vídeňské Genese. Wickhoff totiž ve všeobecné části této práce správným použitím evolučního principu, t. j. přesným zjištěním, co mohlo existovati současně a co nikoli, co mohlo následovati teprve po sobě, dodělal se velkého objevu: prokázal totiž jsoucnost samostatného, impresionisticky založeného římského malířství a sochařství, jež dosavadní věda v dogmatické zaslepenosti považovala pouze za zhoršené opakování umění řeckého.

V započatém díle pokračoval Alois Riegl. Jeho zásluhou jest především, že zcela nahradil estetiku absolutní estetikou relativní. Wickhoff totiž, ač již na hony vzdálen dogmatické estetiky klasické i romantické, měl přece ještě jisté absolutní měřítko, jímž mu byl naturalismus; podle něho hodnotil stále ještě různé periody umělecké v cennější a méně cenné. Riegl naproti tomu proklamoval zásadu, že pro historika jest každé umění stejně významné, poněvadž každé jest výrazem určitého uměleckého chtění („Kunstwollen"), jež jest stejně oprávněné jako kterékoliv jiné. Riegl jedním slovem estetiku zhistorisoval, smím-li se tak vyjádřit; ukázal totiž, že naše estetické soudy o umění minulosti nesmějí býti podmíněny naším dnešním cítěním a nazíráním, nýbrž cítěním a nazíráním těch dob, na něž se naše soudy vztahují.

Samozřejmým důsledkem toho bylo, že Riegl poznal, že máme-li býti schopni postaviti se na stanovisko kterékoliv minulé doby, nestačí, abychom estetický účin jejího slohu, jejího umění prostě registrovali; že jest k tomu nutno, abychom si uvědomili příčiny, abychom vnikli do psychologie, z níž dotyčný sloh vyvřel.

Tak provedena ona velká synthesa, o níž jsem se dříve zmínil. Na půdě historického názoru sešly se kdysi na sobě nezávislé discipliny, archeologie a estetika, aby tu splynuly v novou vědu umělecko-historickou; ve vědu, jíž jde o to, zjistiti, jak se odehrávaly umělecké procesy minulosti a proč k nim docházelo. Nejde již o pouhé shromažďování uměleckých dokumentů minulosti, ale o postižení jejich souvislostí, o psychologický výklad jejich dobově podmíněné estetické podstaty.

Tento vývoj vídeňské školy se konal z velké části před očima Dvořákovýma a za jeho součinnosti. Z počátku stál Dvořák zcela pod vlivem svého prvého učitele a otcovského přítele Wickhoffa. Odtud první práce



O. Španiel: M. Štefánik. — I. K. Vojnovič. — Návrhy mincí českosl. republiky. — Medaile české university v Praze.

Dvořákovy, zejména práce o van Eycích, jež založila jeho vědeckou pověst, stojí ještě zcela na půdě wickhoffovského hodnocení pod zorným úhlem naturalismu. Ale ovšem nemohlo ujíti duchu tak pronikavému, jako byl Dvořákův, v čem Riegl pokročil dále, a bylo jen přirozeno, že jej v tom sledoval. Vlastní tvůrčí činnost Dvořákova počíná se však teprve, když po smrti obou zakladatelů školy stal se zcela automaticky, pouze silou své osobnosti, její vůdčí hlavou.

Dvořák se řadil důstojně ke svým oběma předchůdcům, především svým silným objevitelským sklonem. Jako Wickhoff umění římské, Riegl umění časného středověku, tak objevil Dvořák francouzské umění pozdního středověku. Francie byla vůbec Dvořákovou vědeckou láskou, a již to dosvědčuje samostatnost jeho charakteru; vídeňská škola byla totiž orientována spíše k Italii a Římu.

Se širokým rozmachem svaté tvůrčí myšlenky spojoval však Dvořák, opět zcela ve smyslu vídeňské školy, neobyčejnou vyškolenost a pečlivost v badání detailním. Pokud se týče pramenů písemných, přinesl si tuto vlastnost již s sebou do Vídně jakožto žák Gollův; zde zdokonalil se pak v odborné slohové kritice dokumentů výtvarných až k oné výši, již nám ukazuje jeho rozbor gentského oltáře co do účasti obou van Eycků.

V jednom však vynikl Dvořák i nad své oba veliké předchůdce, totiž v jisté harmonické vyrovnanosti všech složek své povahy, jež jej především učinila schopným, státi se dovršitelem jejich díla. Wickhoff byl silný temperament umělecký, Riegl naproti tomu měl ve své povaze silnou příměs jakési filosofické asketičnosti. U Dvořáka těchto krajností nebylo; milý, vyrovnaný dojem, jejž činil čistě jako člověk, byl příznačný i pro harmoničnost jeho osobnosti vědecké.

A tak, když se stal samojediným representantem vídeňské školy a po delší přestávce, přivoděné jeho neméně záslužnou činností památkovou, přistoupil Dvořák k tomu, aby počal sklízeti žeň svého dosavadního snažení. Ten smysl má jeho poslední tištěná práce o idealismu a realismu v gotice. K čemu zde Dvořák směřuje, jest cosi zcela nového a velkého. Podkladem této práce jest poznání, že umění není závislé na jiných formách a projevech života duševního, že jest zjevem s nimi souběžným a vyvěrajícím z téhož prazřídla, z téhož záhadného psychického centra, jež jest počátkem a východiskem všeho, co tvoří ráz, charakter, individuální fysiognomii doby. K tomuto jádru věcí, k rozluštění této velké hádanky pronikal, a možno říci, pronikl Dvořák v úseku uměleckých dějin, jejž si zvolil za předmět této své práce. Co by nám byl řekl dále? Jistě by byl odhalil závoj tajemství i z jiných dob, jistě by byl ještě stupňoval konkretnost a plastičnost svých objevů rozšířením své synthesy i na jiné dobové zjevy než čistě duchovní. Nebylo mu toho dopřáno. My však pociťujeme tím bolestněji neúprosnost osudu, jenž jej umlčel v okamžiku, kdy počal vyslovovati, čeho jsme ještě nikdy neslyšeli. *Vojtěch Birnbaum.*

L I T E R A T U R A

M o n o g r a f i c k é s t u d i e s t á t n í h o p a m á t k o v é h o ú ř a d u p r o M o r a v u a S l e z s k o v B r n ě. S v a z e k I. E. D o s t á l a S t. S o c h o r, K o s t e l s v. P e t r a a P a v l a v Ř e z n o v i c í c h. (B r n o 1921.)

Studii, o jejíž autorství se dělí oba moravští zemští konservátoři — dr. Dostál a arch. Sochor — je zejména ze dvou příčin vřele vítati. Nejprve proto, že tvoří první svazek „monografických studií“, vydávaných

státním památkovým úřadem v Brně, který v řadě monografií chce pojednati o důležitých památkách moravských. Oba konservátoři — technik a historik umění — pracují ruku v ruce. Tak povstala i knížka o zajímavém a vskutku dříve záhadném řeznovickém kostelíku. V Lehnerových „Dějinách umění národa českého“ (I.) vykreslen a ve stejně nespolehlivé a nad to romantické publikaci Prokopově (Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung I.) vyobrazen trčel v beztak nejasném vývoji románské architektury českých zemí jako podivná stavba, která vskutku dovolovala fantasii nejodvážnější kombinace. Knížka brněnských konservátorů učinila přítrž všem těmto kombinacím způsobem vědecky bezvadným — a to je druhý důvod, proč ji vítáme. Úmyslem autorů jest učiniti „konec nejistotě a udržování starých dohadů“ nejen v otázce řeznovického kostela, ale i v otázkách jiných. Považují „za nezbytné, aby byla provedena revise staré literatury uměleckohistorické, a to na základě dochovaných památek, archivního badání, jakož i materiálu srovnávacího“.

Autoři mají tedy veliké požadavky na své studie. Je dobrým slibem do budoucna, že v prvém svazku své sbírky požadavky ty splnili. Nalézáme tam kritickou kapitolu „o literatuře“, popis stavby (a to „historický popis“ a „vyšetření nynějšího stavu“), kapitolu „slohová kritika“, v níž vše shrnuto a učiněn závěr. Řeznovický kostel, stavba centrální, je čtvercového půdorysu s apsidami; na třech stranách základní čtverec přechází v horní části do osmihranné věže. Tato jistě nepříliš obvyklá forma byla odvozována z východu, nebo uváděna v souvislost s velikými kostely v Kolíně n. R. typu St. Aposteln. Autorům podařilo se nalézti dvě podobné stavby v Italii ze začátku XI. stol. a další na cestě z Italie k severu. Konečně v Řezně kaple Všech svatých (přesně datovaná 1155 až 1159) má nejen půdorys totožný s kostelem v Řeznovicích, ale i ve výstavbě je s ním zásadně shodna. Řeznovický kostel je starší řezenského, pochází z první polovice XII. stol., a to z let bližších polovici století. Nebyl vystavěn pod vlivem východu nebo kolínských chrámů, dlužno jej odvoditi z Italie, s níž — jak autoři dodávají — byly Čechy v té době v nejužších stycích.

J. Pečirka.

Zd. Wirth, Klášter a poutní kostel na Bílé hoře. Vydal A. B. Černý v Praze 1921.

Loňské třístoletí výročí osudné bitvy na Bílé hoře přineslo druhé rozšířené a přepracované vydání publikace „Na Bílé hoře“, napsané J. Teigem, H. Kuffnerem, A. Hajnem, M. Hýskem a Zd. Wirthem. Wirthovu umělecko-historickou partii z tohoto vydání, nahrazující Herainovo zpracování z vydání prvého, vydal nakladatel i ve zvláštním nezměněném otisku, a tak vznikla tato zhuštěná knížka, jež jest vzorem monografické práce. Autor, který s thematem nepřichází ve styk po prvé a který již před lety objevil autora zajímavého stavebního komplexu poutního kostelíka v hradčanském malíři Kristiánu Lunovi, sestavil tu podrobnou stavební historii, opřenou doklady téměř pro každý detail klášterního torsa a postupně vznikajícího poutního místa, v jehož architektuře stopuje pololaické a poloodborné nápady projektujícího malíře, těžko předpokládatelné u vědomě tvořícího architekta. Tam, kde není historického dokladu, sahá Wirth k slohovému rozboru a naopak kritickým výkladem formy precisuje povšechnější historický údaj. Takto pojímaje svůj úkol, vyčerpává Wirth dané thema jak v tekstu, tak v bohatých poznámkách, až bibliogra-

ficky úplných, s důkladností, dalekou soběstačného suchoparu dat a faktů. *K. N.*

Fr. Žákavec, O českých výtvarnících. Stati, přednášky a návštěvy. Vydal Jan Štenc v Praze 1920.

Shrnul-li Žákavec v tomto svazku své starší i mladší rozptýlené stati a přednášky, které by jinak unikly pozornosti většiny, nezastihnuvší jich v době nespravedlivě krátkého jejich života, nevydal tím knihu vázanou pouze zevními pojítky, jak bývá častým průvodním zjevem u obdobných knižních publikací. Autor podnikl více než pouhou pořadatelskou práci. Doplniv knihu dosud neuveřejněnými přídatky a uved ji autobiografickou předmluvou, v níž fixuje vývoj svého poměru k uměleckému dílu, vytvořil tak jednolitý celek, vzácně zladěný obsahově i formálně. Jsou to staré lásky (Josef Mánes a okruh jeho rodiny, Aleš, Bílek, Preisler a Karel Myslbek), z nichž se Žákavec znovu zpovídá a jež znovu prožívá a dává prožívati čtenáři, podmaněnému mnohostí autorova zážitku uměleckého jevu a způsobem jeho sdělování. Veden heslem Masarykovým, klade si otázky a dává odpovědi, a způsob, kterým postupuje, objevuje příčiny a srovnává je s následky, má jistě vzácné kouzlo nejen všestranností autorovy erudice, ale i hlubokou lidskostí. Žákavec líče postup svých vztahů k uměleckému projevu v zmíněné již předmluvě, přiznává sám, že po prvotním dobrodružství smyslů, jímž bylo pro něho původně umělecké dílo, po osobním požitku, zprvu více fysiologickém, pak i čistěji intelektuálním, začal mu později vždy zřejměji vyvstávati za dílem jeho tvůrce — člověk, s božským sice posláním, ale lidským osudem. V této autorově konfesi jest klíč k podmanivosti jeho prací. Pro Žákavce není umělecké dílo pouhým předmětem obdivu nebo kritického rozboru, nýbrž náplní zmocněného života, žitou znovu od základů. Žákavec sleduje jeho vznik až k počátečním příčinám a v této snaze jde cestami a pěšinkami, jimiž šel tvůrce. Nelení a prochází krajinou, jež přilákala před lety tvůrčího poutníka, vyhledá živoucí, kteří chovají odkaz drahých mrtvých, vyvolá vzpomínky své i cizí a ze zkušeností, posbíraných na těchto výpravách, a z dojmů, jež v něm vyvolalo dílo, vytváří obraz tvůrce i člověka, vzájemně prolnutý a rovnoměrně procítěný. Jest velmi málo těch, k nimž umělecký projev dovede tolik promlouvati, a ještě méně těch, kdož tuto ozvěnu dovedou dále sděliti slovem rovnocenným dílu, jež je vyvolalo.

K těmto patří Žákavec. *Kamil Novotný.*

L'art tchèque contemporain, par Antoine Matějček et Zdeněk Wirth. (Jan Štenc, Prague. 1920.)

Mnoho se mluví a píše o propagaci českého umění v cizině. Z umění dělá se artikl vývozu, aniž se kdo ptá, je-li po zboží tom poptávky. Propaguje se, aby se dokázalo, že nejsme národem barbarů, propaguje se, kde tomu velí prozíravost politická, ale co horšího — propaguje se za každou cenu, často zbytečně, často špatně. Skoro se někdy zdá, jako by propagátoři byli zapomněli, že umění jest nejprve věcí národní, že umění vytváří si národ pro sebe, pro svůj byt a že konec konců není dosti ohledným provozovati podomní obchod s věcí sňatou doma s oltáře.

Je to snad podivný úvod ke zprávě o knize „L'art tchèque contemporain", jejíž tekst napsali dr. A. Matějček a dr. Zd. Wirth, a která vydána s podporou ministerstva zahraničních věcí právě za účelem propagačním. Leč zde jde o více než o pouhou propagaci a obsah knihy — slovní i obrazový — daleko přesahuje obsah příležitostného spisku. V dějinách umění světových se dosud

nemluvilo o českém umění moderním. Snad tu a tam byl jmenován některý český umělec, leč o vývoji českého umění v XIX. století a o jeho národních kořenech neměl nikdo ze zahraničních odborníků, tím méně laiků, ani pojmu. Splácí tedy kniha vlastně dluh našim velkým umělcům, je to takřka protest proti názoru, že české moderní umění nestojí za zmínku. Tekst svěže „francouzsky" koncipovaný a rozdělený na tři oddíly (architektura, sochařství, malířství) podává nejen vývoj českého umění XIX. stol., nýbrž vřaďuje jeho představitele analogiemi s umělci jiných národů do toku dějin umění vůbec, usnadňuje tak cizímu čtenáři nesnadnou orientaci. Všude, kde vývoj vyžaduje, zdůrazňují autoři vliv francouzského umění na umění české. Není to pouze úslužnost s naší strany, ani pokus přiblížiti naše umění francouzskému diváku, je to dějinný fakt. Barvitius, Čermák, Chittussi a mnohý z nejmladších by nebyl dosáhl mistrovství bez pařížského učení.

K tekstu pojí se 194 ilustrace, které naplní (až na výjimky) naše srdce pýchou a cizině aspoň dokáží, že jsme nespali. Mnohem více ne. Představme si Francouze listujícího v knize. Český romantismus nepochopí, tím méně český realismus, Chittussiho a Slavíčka bude považovati za své dvě dependence, a Mánes, Aleš a Myslbek — mistři největší — budou mu ze všech nejcizejšími. Nicméně jest kniha pro cizinu — zejména pro odborníky — objevem. Leč — ač je to neuvěřitelno — jest objevem i pro nás. Český čtenář se zbožností listuje v obrázcích, uvědomuje si po prvé, co velké práce vykonáno umělci u nás v XIX. století, neboť tato francouzsky psaná kniha jest novou i v naší literatuře. (Harlasova a Jiříkova kniha jsou rozebrány; nemohly by se měřiti s knihou novou ani ilustracemi, ani obsahem již zastaralým.)

Bylo by snad třeba položiti si otázku, nemá-li se kniha vydati česky. Ale tato kniha není knihou pro české čtenáře. Ta vyžadovala by značného přepracování.

Vypravení knihy jest dokonalé — zvykli jsme tomu u Štence — desky brožované i vázané navrhl prof. J. Benda. Kniha vyplní dobře své poslání — dostane-li se ovšem do rukou těch, pro něž byla myšlena a vydána. *J. Pečírka.*

Antonín Matějček, Dějepis umění. Vychází od podzimu r. 1921 v sešitech s Bendovou obálkou u Jana Štence. Nejčastější otázku, kterou učitel dějin umění slyší od žáků ve škole nebo po veřejné přednášce od posluchačů: „Existuje česká kniha dějin umění?" bylo nutno zodpovídati záporně. Dvě české knihy, „Katechismus dějin umění" od Braniše a Machovu příručku nebylo možno doporučovati, první daleko již nevyhovovala nejskrovnějším požadavkům doby a druhá — prašpatná kompilace — nikdy nemohla býti vážně posuzována. Bylo nutno odkázati tazatele na knihy německé nebo francouzské. Hůře bylo u žáka, který poučení mohl čerpati pouze z české knihy. Té nebylo. Věc neuvěřitelná.

Bylo by třeba hlouběji se zabývati neutěšenými příčinami, chtěli-li bychom si vysvětliti, že dodnes česká literatura postrádá knihy, která — stejně jako na př. „Naučný slovník" — dokládá výši národní kultury. A vskutku potřeba „dějin umění" již dávno byla živou. Tyrš již v sedmdesátých letech se zanášel myšlenkou všeobecných dějin umění (vzpomeňme při té příležitosti i úmyslu mladého Josefa Mánesa sepsati dějiny českého umění) a prof. Mádl „Dějiny umění výtvarných" počal vydávati — bohužel dílo (vyd. Bursík a Kohout) po prvém svazku, dějin starověku, přestalo vycházeti.

Dnes počíná starý dluh českých dějepisců umění spláceti neúnavný profesor akademie

umění dr. A. Matějček. „Dějepis umění“ nazval své dílo, které asi ve čtyřech svazcích má obsáhnouti dějiny umění od pravěku po současnou dobu, vyjímaje umění východoasijská a primitivní. V prvém sešitě obsaženy stati o umění předdějinném, egyptském, mezopotámském, o předřeckém umění Přední Asie a umění egejském. Literatura za každou statí uvedená svědčí o obšírných studijích autorových, který všímá si zejména literatury nejnovější.

Úloha, kterou Matějček na se vzal — úloha, která ještě před lidským věkem byla lehce obsahnutelnou — jest dnes, při vyspělosti vědy dějin umění úlohou skoro nadlidskou, dnes, kdy v cizině díla o dějinách umění psána jsou společně několika odborníky, rozdělivšími si látku na malé úseky — zejména ovšem tam, kde dílo má v prvé řadě účel ryze vědecký (Burger-Brinckmann, Handbuch). Matějčkovy dějiny mají poslání — možno říci — důležitější. Mají o „dějinách umění“ poučovat co nejširší vrstvy. Tu k živě psanému slovu přísluší ovšem i mnoho dobrých reprodukcí. Reprodukce umístěny jsou v Matějčkových dějinách na zvláštních tabulkách, takže budou tvořiti vedle textového svazku svazek zvláštní, atlas, výhoda to pro čtenáře. V této ilustrační části předstihují Matějčkovy dějiny podobné knihy cizí pečlivým výběrem, uváděním méně známých památek a dokonalým provedením.

Bude snad možno jindy — až přehlédneme větší kus práce — podrobněji zhodnotiti Matějčkův tekst. Ale již dnes možno tvrditi, že dějiny Matějčkovy zcela vyplní mezeru v naší literatuře a možno je doporučiti jako dílo moderní a spolehlivé do rukou čtenářů a zejména do rukou žáků uměleckých, středních i vysokých škol. *J. Pečírka.*

Karel B. Mádl, Sochy na Karlově mostě (Praha 1921. J. Štenc).

Mádl neobírá se sochařskou výzdobou mostu Karlova po prvé. Jeho zájem, široce rozprostřený po celé oblasti našeho uměleckého vývoje, přivedl jej již před lety do styku s tímto thematem ať archiválními objevy, jimiž osvětlil historii některých sousoší, či delším článkem, uveřejněným před čtrnácti lety ve Zlaté Praze, jehož poněkud pozměněným přetiskem jest tato knížka.

Autor rozvrstvuje svoji práci do tří skupin: středověké, barokní a romantické. Prvé, která může tvořiti pouze úvod k vlastnímu námětu, dotýká se jen vstupním retrospektivním popisem, gravituje tak k těžišti knížky, k baroknímu sochařskému cyklu, který restituuje v původním stavu a slohové jednotnosti, porušené v polovině minulého století pracemi J. a F. Maxe a Böhmovým sv. Václavem. Těmito pracemi, jimiž byla jednak nahrazena barokní sousoší, poškozená za bouří svatodušních, jednak doplněny mezery v osazení mostních pilířů sochami, zůstává sice nedotčen obsah cyklu, ale jeho slohová harmonie jest rozrušena cizorodými zvuky. Tento vpád přinesl vyhnanství — až na Platzerova sv. Norberta — vesměs sousoším J. a F. m. Brokoffa, jež shledati učinil si autor podstatným úkolem. Po monografii Pollakově o obou Brokoffech objevuje další fragmenty: putti s kartušemi se sousoší Křtu Kristova a pravého anděla s Oktaviánova sv. Václava, neuzavíraje tak ovšem všechny otázky. Vznik této „vítězné aleje české protireformace“ zůstává stále záhadou a autor barokního sv. Václava jest i nadále neznámým Oktaviánem. Není to však vina Mádlova. Naše barokní plastika jest dosud neprobádanou končinou a jména jejích tvůrců převážně jen prázdnými hesly.

Autor sám nezapírá tohoto nedostatku a správně odhaluje jeho příčiny. Snad toto vědomí bylo důvodem, že thema pojal pouze

v sobě uzavřeno, což překvapí zejména tam, kde bylo nutno a současně i možno — při rozlišování prací obou Brokoffů — porozhlédnouti se po ostatním díle, ne-li již době. Nerozhlíží-li se však Mádl do šíře, zahlédá se proto do thematu z hluboka a z listu, jejž vytrhl z bohaté historie barokní plastiky, dovede mnoho vyčísti a říci formou až causeristickou.

Hlavní význam knížky je v části obrazové, v níž ze snahy přihlížeti k prvotnímu stavu jsou reprodukovány zbytky někdejších mosteckých sousoší a jejich grafické zachycení či modely, namnoze veřejnosti neznámé a v této úplnosti mile překvapující.

Kamil Novotný.

Emil Edgar, Život a umění. Soudobá architektura. (Str. 124, 158 il.) Praha. Unie. 1921. — Vel. 8°.

Každá literatura, zejména německá, má podobné knihy, které mají podávati laikům poučení o určitých oblastech odborné činnosti a přibližovati jim zejména otázky umělecké, při nichž spolupůsobí technika a životní potřeby. Tuto literaturu vyvolala reakce proti hlubokému úpadku bydlení a stavby měst v 2. polovici XIX. století a potřeba vychovati nejširší vrstvy obecenstva ke spolupráci se sociálním theoretikem, hygienikem, stavitelem měst a moderním architektem. Zejména německá literatura tohoto oboru při vší reálnosti a praktickém smyslu autorů má vysokou úroveň theoretickou i kulturu slova i názoru; autoři ovládají látku odborně a sdílejí se se čtenářem o myšlenky způsobem jasným, bez podezřele popularisujícího jargonu, který je příznakem málo vzdělaného žurnalisty.

Proč to uvádím? Poněvadž kniha Edgarova nemá všech těchto předností, jsouc pouhou žurnalistickou kompilací bez pevného programu, bez určité myšlenkové linie a bez kultury. Kdyby to stálo za námahu, dalo by se zjistiti, odkud jsou tyto všeobecné floskule a fráze, kolikrát jich autor již užil, jednou „ideově“, po druhé opět v aplikaci na určitý případ.

Je naprostý nepoměr mezi formátem knihy, vysokomyslností předmluvy a cenou obsahu. Očekáváte výsledek práce odborníka, který podle pyšných slov v předmluvě „prožil zrevolucionování architektury v našem prostředí bratrsky s propagačním a polemickým perem“, ale najdete nejošuntělejší fráze a nejvšeobecnější „věčné“ pravdy. Method Schultze — Naumburgových a Luxových, trochu i Lichtwarkových a Avenariových je tu užito v slabém odvaru a eklekticky, nikdy do důsledku a methodicky. Tatáž náhodnost a nesystematičnost vládne v části obrázkové; příklady jsou sebrány bez určité směrnice, jen když nerepresentují historickou architekturu. A konečně zcela nepřesná je Edgarova terminologie, nahrazujíc přesný výraz a pojem kulatými slovy a frázemi.

Kniha má mimo úvod 14 kapitol, vzniklých asi z časopiseckých referátů a řazených k sobě v dosti logickém postupu: nájemný dům jako jednotka, předměstí složené z činžáků, regulované město, jeho ulice, most; druhou skupinu tvoří kapitoly o rodinném domě a zahradním městě; monumentální architekturu zastupují školy, musea, výstavní budovy a kostely. Zpracování kapitol je neúměrné a řídí se asi tím, kterému předmětu žurnalista věnoval ve své denní praksi více nebo méně článků. Proto na př. kostelům jsou věnovány kapitoly tři, kdežto mnohé a mnohé otázky jsou úplně vynechány, zejména zahrada a městský park.

Způsob výkladu autorova je ryze negativní; stále vytýká a horlí proti zkaženému vkusu, proti reakci, ale nedovede jasně vyložiti, co je správné a vkusné. Činí to

jen pohodlně kulatými slovy (vkusný, příjemný, vhodný atd.), ale ne ryzími pojmy. Při tom nerozlišuje, zač láme kopí, neboť jednou je to estetický názor Wagnerův, jindy pseudomoderní sentimentalita mnichovská nebo zase industriální Berlín. Čtenář nenabude z této četby pevného názoru a jediné estetické směrnice.

Úhrnem řečeno: za velikým formátem a pretenciosní předmluvou hledáme základní spis z oboru praktické estetiky dnešního člověka a najdeme lacinou žurnalistickou kompilaci, která vyplňuje pověstnou „mezeru" v literatuře v tom smyslu, že obchodně na čas brání třeba jiné, hodnotnější publikaci, aby mohla býti vydána. *W.*

V. V. Štech, Včera. Výbor článků z r. 1910—1920. (Praha, Jan Štenc, 1921).

Štechova knížka jistě není soukromým podnikem autora, který dík ochotě nakladatelově by z osobní malichernosti zachraňoval před zapomenutím své „poznámky, vzniklé na okraji plynoucího času". Je i dnes časová, ba více: je i dnes potřebná. Ač je mosaikovitě složena z článků a referátů, rozdílných sujetem a časem i místem původního uveřejnění, je přece jen uzavřeným celkem, skladbou, v níž jakoby se vracely a dále rozvíjely hlavní motivy základních myšlenek. Nikoliv, že by se opakovaly, nýbrž proto, že autor vychází na svých výpravách za pravdou z pevného útočiště: ze smyslu a vyššího účelu uměleckého projevu, neodvozeného však z aprioristických dogmat, nýbrž z obsáhlého přehledu po umění starém i moderním, na něž vždy se vztahem k současnému životu. Proto bojuje proti umění i umělcům, kteří se opustivše půdu, v níž rostli, povýšeně sami odsoudili k oné odlehlosti, ba často sociální zbytečnosti, údělné většině současného umění — ovšem s domýšlivým sebevědomím individuální nadřaděnosti době a lidem. Bez vyššího smyslu, bez obsahu není autoru formy. Proto volá k vědomí nutné souvislosti s věcmi, rodinou, půdou, jimž umělec patří, proto volá po vysokém všeobecném ideálu. Odtud odpor proti bezobsažnému formalismu ve všech jeho l'art pour l'artistních projevech, odtud i program umění národního v nefalšovaném smyslu slova.

Toto usměrnění a tento poměr k věci, tak řídký v dnešní naší kritice, chrání před efemérností i droboučké článečky, které byly psány mnohdy pod tlakem redakčního závazku, a uchovává jim ono bezprostřední osvoboditelské kouzlo, jímž působily před lety. Štech dovedl promluviti včas, dovedl prosvětliti problém, umělce i dobu vzácným souzvukem intuice, bystrého psychologického postřehu, formální analysy, vzájemně se podpírajícími, dovedl utříditi nejen za sebe, ale za celou soubojovnickou generaci zjevy paušálně obdivované či odmítané a vtěliti tak ve slovo poměr k nim, dosud více tušený než pevně formulovaný. Neslevuje s vysokých požadavků vyslovil snad leccos, co bylo bráno kdysi v pochybnost, co však potvrdil potomní vývoj událostí. Byl první, kdo upozornil na zúrodňující vliv Corotova zjevu pro nové malířství, kdo správně umístil některé malíře pocézannovské při výstavě Nezávislých.

Měl — řekněme — dobrý čich, přemýšleje za sebe i za své soudruhy a řekl velmi mnoho, co dosud nebylo překonáno. Proto Štechovo Včera je dosud krásným Dnes a má plně právo státi se brevířem všech, jimž je umění potřebou v plné míře všeobecnosti a odpovědného života. *Kamil Novotný.*

K Mánesovu náčrtu k „Vlastě". V Matějčkově rozboru „Josefa Mánesa Národních písní" (Štenc 1920) čteme na str. 12.:

„. . . ilustrace k umělé básni neznámého autora . . ." a na str. 13.:

„Báseň, jejíž český tekst vepsal Mánes tužkou v kresbu ... bylo by možno nazvati jménem hrdinky „Vlasta“. Jde o báseň nepatrné umělecké ceny, psanou v zaostalém sentimentálním stylu literárním ...“

Doplňujeme literárně-historicky autorovy údaje o této básni.

Její titul je skutečně: Vlasta.

Jejím autorem jest Janura, jenž složil na př. i onu dosud zpívanou, znárodněnou, ač také literárně ne zvláště vynikající píseň: Tlukot srdce.

(„Se srdcem divno hrát, tu jde a tu chce stát ... a proto se mi zdá, že člověk něco má živého v ňadru! ...“)

Tato píseň, jakož i balada Vlasta otištěny jsou ve zpěvníku, který s titulem „Dívčí zpěvy“ sestavil Ed. V. Merklinský a vydal I. L. Kober v Praze r. 1863.

Vidíme však, že Mánes — patrně řídě se ústním podáním, neboť i tato báseň se asi tak ujala, jako na př. Hukalův „Břetislav a Jitka“ — vepsal do své ilustrace tekst odchylně a i neúplně. Vynechal totiž sloku čtvrtou:

„On (sc. Milvoj) s pluky táh', kde Jasoň
se chýlí.
Ach, co nemám jej, má duše kvílí.“

Snad je tu narážka na výpravy do krajin západních, na války napoleonské, jako v slovenské „Neščasné vojně“:

(Na francúzském na pomezí, tvého bratra
hlava leží.“)

Pro datování Mánesovy kresby ovšem nelze z těchto údajů vysouditi nic; bylo by nutno pátrati, kdy báseň byla uveřejněna po prvé, abychom získali aspoň terminus post quem.

Jaromír Fiala.

Poznámka ke str. 345.: Zpráva časopisu „Rabočeje Dělo“, že několik obrazů Rembrandtových bylo v prosinci 1920 z Eremitáže ukradeno, jest na štěstí nepravdivá. „Finští profesoři, kteří nedávno byli v Petrohradě s první výpomocí pro svoje ruské kolegy, padající hladem, přinesli i bezpečné zprávy ... o situaci uměleckých sbírek a obrazáren.“ Všecky sbírky a drahocennosti Eremitáže, podle jejich zprávy, „jsou na svém místě a v pořádku“. (Národní listy 30. VI. 1921, Červinkův feuilleton „Mezi petrohradskými učenci a umělci“.) *T.*

Opravy. Na str. 129. pod obrazem K. Purkyně má býti správný letopočet 1853. Na str. 261. v levém sloupci rok narození Jana Kouly má býti 1857. — Na str. 470. v prvé řádce článku Večer na pamět prof. M. Dvořáka má býti letopočet 1921 a stejně tak i na str. 473. v článku Max Dvořák.

N
6
U575
sv.1

Umění

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY